
3 1761 05378732 1





LETTRES DE BAYREUTH

L'ANNEAU DU NIBELUNG

Charles TARDIEU

LETTRES DE BAYREUTH

L'ANNEAU DU NIBELUNG

DE

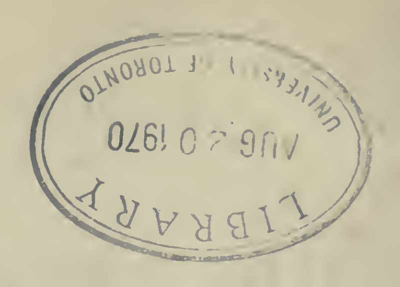
Richard WAGNER

REPRÉSENTATIONS DONNÉES EN AOUT 1876

Extrait de *l'Indépendance belge.*

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES, Éditeurs
82, Montagne de la Cour, 82

1883


TORONTO
LIBRARY

Les remarquables lettres sur *l'Anneau du Nibelung*, adressées à l'*Indépendance belge* lors des premières représentations de la Tétralogie à Bayreuth en août 1876, méritaient de ne pas rester enfouies dans une collection de journal qu'il est toujours pénible et souvent difficile de consulter. Nous avons pensé que les représentations de *l'Anneau de Nibelung* à Bruxelles, par la compagnie de M. Angelo Neumann offraient une occasion favorable de les réimprimer et de les réunir en un volume.

Nous ne doutons pas que ces lettres qui furent remarquées lorsqu'elles parurent dans *l'Indépendance belge*, ne retrouvent aujourd'hui tout le succès qu'elles obtinrent en 1876.

Le Guide musical.

Janvier 1883.

L'ANNEAU DU NIBELUNG

FESTIVAL DRAMATIQUE

EN TROIS JOURNÉES, PRÉCÉDÉ D'UN PROLOGUE.

AVANT LE DÉPART

Vendredi, 11 août 1876.

La petite ville de Bayreuth, choisie par Richard Wagner pour les représentations modèles de sa tétralogie dramatique et musicale *l'Anneau du Nibelung*, est en proie depuis plusieurs semaines et surtout depuis quelques jours à une animation qu'elle n'a pas connue à l'époque de sa splendeur, alors qu'elle servait de résidence aux margraves de Brandenbourg.

Les représentations ne commenceront que le 13 août, mais depuis le mois de juin les collaborateurs du maître sont à Bayreuth pour les répétitions de son œuvre. Les répétitions générales ont commencé le 6 août. Le roi de Bavière y assistait et l'arrivée de S.M. le roi Louis II a été le signal de manifestations sympathiques auxquelles ont pris part

avec la population de la ville un certain nombre d'artistes et d'amateurs étrangers, qui ont devancé la date des représentations publiques dans l'espoir, chimérique pour la plupart d'entre eux, de se donner aux répétitions générales un avant-goût de l'œuvre.

Le roi de Bavière, gardant le plus strict incognito, est arrivé à Bayreuth dans la nuit de samedi à dimanche. A une heure de la nuit, le Roi a fait arrêter le train royal dans le voisinage du *Rollwenzelhaus*, promenade favorite de Jean-Paul-Frédéric Richter, le célèbre écrivain allemand, mort en 1825 à Bayreuth, où le roi Louis Ier de Bavière lui a fait élever en 1841 une statue par Schwanthaler. Le roi Louis II était accompagné de M. le comte Holnstein, grand écuyer, et d'un aide de camp. En compagnie de Richard Wagner, qui attendait Sa Majesté, le Roi s'est rendu en voiture au château de plaisance de l'Ermitage, création du margrave George-Guillaume (mort en 1726), à une lieue à l'est de Bayreuth.

La répétition générale du *Rheingold*, première partie de la tétralogie, a eu lieu le dimanche 6 août, de 7 heures à 9 heures 1/2 du soir. Pendant que le roi de Bavière écoutait ce prologue de l'*Anneau du Nibelung*, les habitants de la capitale

de la Haute-Franconie préparaient l'illumination de leur ville, et cette illumination, paraît-il, a pleinement réussi. A la sortie du théâtre, le Roi est monté en voiture, pour retourner à l'Ermitage en traversant les principales rues de la ville, et sur tout le parcours il a été entouré d'une foule compacte qui n'a cessé de l'acclamer avec enthousiasme.

Ce même jour on a reçu de Gastein la nouvelle officielle de l'arrivée de l'empereur d'Allemagne qui est attendu à Bayreuth avec sa suite, le samedi 12 août, à 5 h. 1/2 de l'après-midi. L'empereur Guillaume habitera le « Nouveau Château », création du margrave Frédéric de Brandenbourg (mort en 1763), beau-frère du roi de Prusse Frédéric II. Le grand-duc et la grande-duchesse de Bade et le prince George de Prusse sont également attendus le 12 août. On annonce pour le même jour l'arrivée de l'empereur et de l'impératrice du Brésil.

L'Indépendance sera représentée aux solennités wagnériennes de Bayreuth par un correspondant spécial, qui nous rendra compte de la première série des représentations : 13 août, le *Rheingold ;* 14 août, la *Walkure*; 15 août, *Siegfried*, et 16 août, *die Goetterdæmmerung* (le crépuscule des dieux).

Il n'a pas fallu moins de quatre ans pour mener

à bonne fin cette entreprise unique dans l'histoire de l'art musical, et pendant ces quatre années on s'est bien souvent demandé si l'auteur de *l'Anneau du Nibelung* réussirait à réaliser son rêve. Ce n'est guère que depuis l'été dernier, depuis les premières répétitions du mois d'août 1875, qu'il a fallu se rendre à l'évidence. Depuis deux mois, cette entreprise, dont le succès semblait problématique, dont l'avortement était même considéré comme probable, excite les plus ardentes sympathies, et tout au moins la curiosité la plus vive. Un grand nombre de journaux, non-seulement en Allemagne, mais encore en France, en Angleterre, un peu partout, voire même en Amérique, publient des comptes rendus anticipés de la tétralogie wagnérienne. Bien que les poëmes aient paru pour la première fois, il y a plus de dix ans, bien que la dernière partition soit gravée depuis quelques mois, nous n'avons pas voulu suivre cet exemple. L'auteur considère son œuvre comme essentiellement scénique. Sa tétralogie est un drame musical, où le chant n'est rien sans la parole chantée, où la symphonie est inséparable de l'action. Il attache une importance capitale à l'impression d'ensemble, à l'effet de théâtre. Nous avons cru devoir tenir compte de la pensée qui a guidé le poëte-compo-

siteur, des intentions qu'il a nettement exprimées en maint écrit, et ajourner jusqu'à la représentation l'appréciation de son œuvre. Nous laissons à notre correspondant le soin de nous la raconter, et nous comptons sur son impartialité pour nous dire la vraie vérité, sans dénigrement systématique comme sans enthousiasme préconçu.

La première pensée de *l'Anneau du Nibelung*, dont le sujet est emprunté aux anciennes légendes scandinaves et germaniques des *Eddas*, des *Niebelungen* et de *Gudrun*, remonte à l'année 1848. (Le mythe des *Niebelungen* comme ébauche de drame.) Commencé après *Lohengrin*, interrompu par d'autres œuvres, telles que *Tristan et Isolde* et *les Maîtres chanteurs de Nurenberg*, « entrevu au sortir de la jeunesse, » dit M. Edouard Schuré dans son livre : *le Drame musical* (tome II, Richard Wagner, son œuvre et son idée) « ébauché dans la force virile, continué en exil, abandonné, repris, achevé enfin vingt ans environ après sa conception première, » cet opéra en quatre opéras n'aurait peut-être jamais été représenté en entier sans la construction du théâtre modèle de Bayreuth. « Je cherchais, a écrit Wagner lui-même, à exprimer théoriquement ce que l'antagonisme de mes tendances artistiques et de nos institutions, particu-

lièrement des théâtres d'opéra, ne me permettait pas de montrer, avec une clarté qui eût forcé la conviction, par l'exécution immédiate d'une œuvre d'art…J'ébauchai et je réalisai un plan dramatique de proportions si vastes, que,—ne suivant que les exigences de mon sujet,—*je renonçai, de parti pris, dans cet ouvrage à toute possibilité de le voir entrer jamais, tel qu'il est, dans notre répertoire d'opéra.* Il eût fallu *des circonstances extraordinaires* pour que ce drame musical, qui ne comprend rien moins qu'une tétralogie complète, pût être exécuté en public. Je concevais fort bien que la chose fût possible, et c'était assez, en l'absence absolue de toute idée de l'opéra moderne, pour flatter mon imagination, élever mes facultés, me débarrasser de toute fantaisie de réussir au théâtre, me livrer à une production désormais non interrompue et me décider, comme pour me guérir des souffrances cruelles que j'avais endurées, à suivre complétement ma propre nature. »

Ces « circonstances extraordinaires », dont l'auteur était bien près de désespérer, ont fini cependant par se produire. Il fallait à Richard Wagner un théâtre dont il fût le maître absolu, un théâtre où son œuvre pût être exécutée dans des conditions pour ainsi dire adéquates et identiques à celles de

la conception. De là l'idée du théâtre de Bayreuth, construit par souscription, dans une ville de 20,000 âmes, c'est-à-dire, au milieu d'une population qui n'est pas un public, loin de toute hostilité, à l'abri de tous les préjugés, de toutes les traditions, de toutes les habitudes. Bayreuth avait depuis 1747 un théâtre d'opéra, mais un théâtre abandonné. La ville ne pouvait manquer de s'intéresser à un projet qui devait ranimer et développer sa vitalité artistique depuis longtemps éteinte. Elle a pris en main la cause de Richard Wagner qui a fixé sa résidence à Bayreuth il y a quelques années. Un comité s'est constitué sous la présidence de M. Feustel, un des plus riches banquiers de l'Allemagne du Sud, homme plein d'intelligence et d'activité. Sous son impulsion, des sociétés se sont formées pour recueillir des souscriptions en Allemagne et à l'étranger. Bruxelles, pour le dire en passant, a fourni près de 20,000 francs au théâtre de Bayreuth, une goutte d'eau dans la mer, mais une goutte d'eau qui a sa valeur, d'autant plus que cette souscription belge est essentiellement artistique, et dégagée de l'influence nationale qui en Allemagne a très-légitimement et tout naturellement contribué à éveiller des sympathies en faveur de l'œuvre de Bayreuth. Une avance considérable

du roi de Bavière en a définitivement assuré le succès.

L'Anneau du Nibelung, on a pu s'en convaincre par la citation que nous empruntions tout à l'heure à un écrit de Richard Wagner, est une protestation sinon un défi, une protestation contre la condition actuelle des théâtres d'opéra ; et le poëte compositeur considère cet ouvrage comme l'expression la plus complète de ses théories et de ses tendances. C'est là-dessus qu'il veut être jugé. Quel que soit le jugement que porte la critique, il faut reconnaître que cette œuvre qui a éveillé des sympathies ardentes, qui a, pour ainsi dire, créé les « circonstances extraordinaires » de son exécution, qui déjà, bien avant cette exécution, a donné naissance à toute une littérature, — car il serait long à dresser le catalogue des écrits de tout genre qu'a fait éclore *l'Anneau du Nibelung*, dans l'esthétique théâtrale, la critique musicale, et même l'érudition philologique, — il faut reconnaître, disons-nous, que cette œuvre atteste une volonté puissante et féconde, un génie d'une rare persévérance, et une autorité d'autant plus remarquable qu'elle semble s'imposer même à l'antipathie.

LE VOYAGE

Bayreuth, 13 août, matin.

Nous voici donc à Bayreuth après un voyage assez long et assez dur, dont je vous épargne le récit détaillé; car le soleil dardant ses rayons les plus cuisants sur les capotes métalliques des wagons du chemin de fer, la chaleur étouffante et la poussière du railway mêlée aux petits grains de charbon que nous envoie (généralement dans l'œil) la locomotive chauffée à toute vapeur, ne sont pas des thèmes bien palpitants, et les petites misères de votre correspondant n'ont pas de quoi vous intéresser. Mais soyons juste. Si la première étape a été plus longue et plus accablante, à coup sûr, que le *Rheingold*, malgré ses trois heures de musique sans entr'acte, — ce « sans entr'acte » est un peu le « Tarte à la crême » des adversaires

de Wagner,— la seconde, de Mayence à Bayreuth, aussi longue et plus chaude encore que la première, a été une véritable partie de plaisir, un voyage d'une gaieté et d'une originalité vraiment amusantes. D'abord le pays est joli. Mais rassurez-vous. Je ne vais pas découvrir le Rhin à Mayence, quoique le fleuve et la ville, éclairés par les premiers feux du matin, offrent un merveilleux spectacle au voyageur qui traverse le pont du chemin de fer. La route qui nous mène de Mayence à Bayreuth excuserait peut-être davantage quelques velléités géographiques, car si Darmstadt, Aschaffenburg, Schweinfurt, Würzbourg et Bamberg n'ont plus besoin d'un Livingstone, ces villes sont peut-être moins connues du commun des mortels que telle ville d'eau beaucoup moins importante, et le touriste quand le hasard l'amène en ces contrées passe devant sans s'y arrêter. L'intérêt du voyage est dans le train non moins qu'au dehors, un train qui a l'air d'étonner les populations peu habituées, dirait-on, à voir filer à travers montagnes et vallées tant de voitures à la fois, un train qui s'amuse de lui-même et du reste, un train gai, animé, j'allais dire un train plein d'entrain. Toutes les nationalités y sont représentées, et les Allemands eux-mêmes ont

parfois l'air aussi dépaysés que les étrangers, a embarrassés de comprendre les dialectes locaux que nous coudoyons sur notre passage. Près de Bayreuth l'idiome des bonnes femmes qui nous offrent « frisches wasser » avec un accent indéfinissable, et des braves gens qui nous apportent de la bière, la bière du pays, est devenu à peu près inintelligible. La bière a beaucoup de succès, et si nous ne la chantons pas, du moins la buvons-nous à plein verre en souvenir d'Antoine Clesse. Ceux même qui n'en boivent jamais s'en donnent jusque-là. A Würzburg elle est estimable, à Bamberg exquise, à Culmbach étonnante, à Neuenmarkt prodigieuse. Personne ne résiste à la tentation; le tragédien Kahle, un des acteurs les plus distingués de l'Allemagne, un jeune artiste qui s'est fait une grande réputation à Berlin, notamment dans *le Roi Lear* et dans *Richard III*, nous donne gaillardement l'exemple, et Wotan lui-même (M. Betz, retour de Wiesbaden où il vient de passer trois jours après les répétitions générales de *l'Anneau du Nibelung*) lui tient tête, oubliant sa divinité scandinave et germanique, ou plutôt se souvenant du Walhalla. A chaque station nous retrouvons d'anciennes connaissances, ou nous découvrons de nouvelles figures. Nous avons l'insigne hon-

neur de posséder dans notre train le grand-duc de Saxe-Weimar, honneur éminemment wagnérien, car vous savez que le grand-duc, ami de Liszt, est l'un des tenants couronnés de Richard Wagner, et vous vous rappelez qu'en 1870 on préludait à Weimar aux représentations modèles de Bayreuth par des représentations modèles du *Vaisseau-fantôme*, de *Tannhæuser*, de *Lohengrin* et des *Maîtres chanteurs de Nurenberg*, complétées il y a deux ans par des représentations modèles de *Tristan et Isolde*, sous la direction du capellmeister Edouard Lassen. Le grand-duc est accompagné de l'intendant de son théâtre, M. le baron von Lohn. Ici toute une volée de Belges s'abat joyeusement sur nous, et bientôt nous lâche pour emmagasiner des provisions de bouche, car, en ces dix heures de voyage, si l'on a le temps de vider une chope de bière de Bamberg ou de Culmbach, on n'a pas le temps de manger. Là « ce sont des Français, je gage ». Eh ! oui, des Français ! Il en est venu, malgré *la Capitulation*, et autres fautes de goût et de tact, faiblesses d'un grand génie, qui n'a pu se défendre de se venger, par de misérables représailles, de l'échec du *Tannhæuser* à l'Opéra de Paris. L'intérêt artistique qui s'attache aux représentations de Bayreuth a paru suffisant pour faire oublier, au moins momen-

tanément, ces petitesses d'un grand homme. C'est l'œuvre d'ailleurs, et non l'homme, qui attire ici les wagnériens de France ; et puis, il y a quelque élégance à répondre en artiste aux libelles mal venus d'un musicien dont les fantaisies politiques ne sont guère plus goûtées en Allemagne qu'en France,et à passer l'éponge sur les écrits du satirique pour ne plus s'occuper que des créations du poëte et du compositeur. Ne croyez pas qu'il n'y ait que des wagnériens dans ce train musical.Sans doute, les adversaires obstinés, les hommes de parti pris, ceux qui ont des yeux pour ne point voir et des oreilles pour ne point entendre sont restés chez eux. J'en ai rencontré un en route. « Comment, vous, un musicien et un Allemand, vous n'allez pas à Bayreuth ?— Je suis Allemand et musicien, et comme tel j'aime Mozart et Beethoven.» Voilà qui est bien malin. Au surplus, l'un n'empêche pas l'autre. Moi aussi, j'aime Mozart et Beethoven, quoi que je ne sois ni Allemand ni musicien. Mais faut-il donc nous en tenir éternellement à Mozart et à Beethoven, et ne plus nous intéresser au mouvement de notre époque? Et lorsqu'un artiste qui depuis plus de trente ans remplit le monde de son nom, qui a déjà produit des œuvres considérables, qui a eu des hauts et

des bas, mais dont, à quelque point de vue qu'on se place, on ne peut méconnaître la valeur et la puissance, lorsque cet artiste, après trente ans d'efforts et de luttes, tente une épreuve nouvelle, extraordinaire, unique, faudra-t-il lui tourner le dos *à priori* parce qu'il a l'ambition d'interpréter les passions de son temps, de deviner, comme tous les grands créateurs, celles de l'avenir, et l'impertinence de ne pas se contenter de faire ses dévotions à Mozart et à Beethoven ? Notre train emmène à Bayreuth nombre de gens qui ne sont pas de cet avis, bien que peu disposés en faveur de Wagner et de ses théories. « Cela n'est pas dans ma tendance, nous dit un autre musicien allemand, mais j'y vais, parce que je veux savoir à quoi m'en tenir, et juger par moi-même ; je me méfie de la critique. » Bien obligé ! Dans ces cas-là, on se salue. C'est ce que nous avons fait. Il a raison, du reste, mon musicien allemand. Je ne sais trop ce que vaut « sa tendance » et si, bonne ou mauvaise, voire meilleure, elle mérite d'être comparée à celle de Richard Wagner, mais il y a là du moins une curiosité loyale et impartiale.

Moyennant quoi, après une heure de retard à Neuenmarkt, où jamais on n'avait eu pareil train à diriger sur Bayreuth, nous arrivons à 5 heures

dans l'ancienne capitale de la Haute-Franconie. A Mayence, on prononçait Bayreuth, avec l'accent sur la première syllabe. En Bavière, on déplace l'y grec et l'accent, et l'on prononce Bareuyth. Toute la ville est à la gare, où les autorités attendent l'empereur d'Allemagne. Au bout d'une demi-heure, sans le moindre retard, par conséquent, le train impérial amenait en gare S. M. Guillaume I[er]. Un énorme hourrah salue l'arrivée de l'Empereur. Sa Majesté est reçue et complimentée au nom du roi de Bavière par M. le comte von Holnstein. L'Empereur serre la main au comte von Holnstein, puis au Kgl. Regierungs Præsidenten M. le baron von Burchtorff, au bourgmestre de Bayreuth, M. Muncker, ainsi qu'à Richard Wagner, car l'auteur de *l'Anneau du Nibelung* se trouvait là pour le recevoir avec le monde officiel. Après avoir adressé quelques paroles aux membres du conseil communal de Bayreuth et aux autres personnes réunies dans le salon de la gare, l'Empereur monte en voiture et traverse la ville pour se diriger vers le château de l'Ermitage. L'Empereur est en costume de voyage, en costume bourgeois, détail qui étonnera peut-être les étrangers, et qui ne paraît pas avoir déplu aux habitants de Bayreuth. On lui jette des bouquets, on l'acclame avec beaucoup d'enthou-

siasme et de cordialité. Toute la ville est pavoisée, et très-joliment pavoisée, ma foi, et fleurie que c'est comme un bouquet de fleurs. Partout des drapeaux, des fleurs, des couronnes et des guirlandes. L'ensemble de cette décoration improvisée *con amore* a un cachet intime bien différent de la banalité de l'ornementation officielle qui sévit dans les grandes villes. L'aspect de la petite cité franconienne est du reste tout à fait charmant; les grandes constructions abondent, souvenirs césariens des margraves du temps jadis, et les petites maisons qui les relient, et dont l'humilité fait contraste avec leurs splendeurs, donnent aux rues et aux places un pittoresque plein de variété. Tout cela est propre et coquet. La population comme la ville a un air de fête, et l'invasion wagnérienne que lui amène *l'Anneau du Nibelung* la réjouit sans l'agiter.

Il va sans dire que la ville est pleine de Wagner. Le portrait du maître est partout, dans toutes les attitudes et dans tous les formats. On ne peut faire un pas sans entendre pianoter derrière une fenêtre ou siffloter sur un trottoir quelque motif du *Rheingold*, de la *Walkure*, de *Siegfried* ou de la *Gœtterdæmmerung*. Evidemment, tous ces gens-là portent Wagner au fond de leur cœur. Eh bien, non. Si la

ville est flattée du lustre que projette sur elle la tétralogie wagnérienne, si elle s'intéresse à l'œuvre, et se promet d'exploiter honnêtement les étrangers qu'elle attire dans ses murs, il paraît qu'il s'est formé dans Bayreuth un parti assez hostile à l'auteur de tout ce remue-ménage, un parti conservateur et réactionnaire, non pas au point de vue musical, mais au point de vue économique, un parti protectionniste qu'inquiète l'augmentation des prix, augmentation momentanée sans doute, mais qui pourrait bien rester à peu près normale, la gent fournisseuse étant généralement moins prompte à la baisse qu'à la hausse, alors même que la cause déterminante de la hausse a disparu. Soyez donc un révolutionnaire dramatique pour vous heurter aux vénérables exigences de l'offre et de la demande, et aux protestations du pot-au-feu !

Ce soir, le *Rheingold*. On dit que l'exécution sera superbe, et cet « on dit » mérite d'être pris en considération, car on n'en dit pas autant de *Siegfried* et de la dernière partition de la tétralogie, M. Unger chargé du rôle de Siegfried s'étant fait aux répétitions générales une réputation d'insuffisance que Richard Wagner est seul à contester. Assurément, c'est quelque chose pour lui d'être défendu par l'auteur, même contre la clameur publique. Réservons donc

oute appréciation jusqu'à l'exécution définitive.

Les répétitions générales ont été incidentées. Le roi de Bavière, qui est assez misanthrope, entendait être seul. On a donc fermé les portes, sauf à cacher quelques privilégiés et quelques importuns au-dessus de la loge des princes, à l'abri des regards du Roi. Mais l'acoustique était si mauvaise dans le vide qu'on a supplié le Roi de s'attendrir. Il s'est attendri. « Laissez entrer tout le monde, a-t-il dit, et faites comme si je n'étais pas là. » Mais alors, ç'a été une cohue,une émeute, une révolution. Il a fallu requérir la police aux abords du théâtre, qui est à une demi-lieue de la ville. Impossible de recommencer. On s'est alors avisé d'un expédient ingénieux et lucratif : Entrée libre aux répétitions suivantes, à condition de payer à la porte la modeste somme de 20 marks, item 25 francs. On a fait 20,000 marks de recette. Dommage qu'on n'ait pas commencé par là.

Les répétitions générales ont fait une vive impression sur le roi de Bavière. Mais Sa Majesté Louis II, malgré la présence de l'empereur d'Allemagne, n'assistera pas à la première série des représentations. L'Empereur n'est pas venu aux répétitions générales auxquelles le roi de Bavière l'avait invité. Telle est, dit-on, la cause du départ

subit du roi Louis II, et de sa résolution de se priver de la première série des représentations. Le Roi reviendra pour la troisième série. On ajoute qu'il demandera en outre une quatrième série de représentations pour lui seul. Et l'acoustique?

Hier soir, tout le monde pèlerinait à la maison de Richard Wagner, située à l'extrémité du Rennweg. C'est une agréable habitation, un petit château, au fond d'un jardin qui a des intentions de parc. Il y avait soirée chez Wagner. Liszt y faisait de la musique.

Je ne vous dis rien du théâtre que je n'ai vu encore que du chemin de fer. Ce sera pour ce soir. Un détail cependant qui a son intérêt. On y a établi un bureau de poste, un débit de cartes-correspondance et d'enveloppes timbrées qui permettra aux correspondants d'envoyer à leurs journaux des bulletins de la représentation. Il y a une levée après chaque acte. Donc, à ce soir.

LE RHEINGOLD

(L'OR DU RHIN)

PROLOGUE DE *L'ANNEAU DU NIBELUNG*

I

Bayreuth, 14 août, matin.

Vous me demandez la vérité vraie, c'est fort bien, mais la mienne, ma vérité à moi, ne sera peut-être pas vraie pour vous, et la vôtre pourrait bien être la fausseté même pour les quinze cents personnes qui ont acclamé hier soir l'auteur de *l'Anneau du Nibelung*. Il y a vingt vérités vraies, il y en a cent, il y en a mille en art, comme en religion et en politique. Je renonce à chercher la plus vraie de toutes, la seule vraie, la vérité des vérités. Tout ce que vous pouvez exiger de votre correspondant, c'est la sincérité. Permettez donc que je vous donne franchement et tout bêtement mon sentiment, et si vous vous méfiez de la critique comme ce musicien que nous avons rencontré en route, eh bien, faites comme lui, venez à Bayreuth juger par vous-

même et contrôler les impressions du public qui savoure ici la primeur de l'œuvre. Il y a encore deux séries de représentations, et il reste un certain nombre de places disponibles.

Je ne vous cacherai pas que j'avais peur du *Rheingold*. Des quatre poëmes dont se compose la tétralogie de *l'Anneau du Nibelung*, celui du prologue, peut-être parce qu'il est le premier, m'avait paru le plus difficile à saisir. Lorsqu'on pénètre pour la première fois, d'un pas timide et gauche, dans le vestibule de l'édifice, de ce temple poétique élevé par Richard Wagner aux anciennes divinités germaniques, on ne se reconnaît pas, on est dépaysé; on arrive la tête pleine d'idées toutes différentes, l'œil habitué à des formes anciennes qui pour tout le monde sont sacro-saintes, mais auxquelles l'auteur de cette tétralogie ne se soucie pas de s'asservir, dont il se glorifie au contraire de s'affranchir. On n'est pas fait aux formes qu'il invente, et quelque initié que l'on soit à ses premiers ouvrages, les lignes et les combinaisons de sa nouvelle architecture semblent confuses et désordonnées. Ce que je vous dis là du poëme s'applique également à la partition. Les trois ouvrages qui suivent bénéficient de l'effort intellectuel qu'impose le *Rheingold*. Après ce premier travail, tout semble plus aisé.

L'action, du reste, dans les trois poëmes principaux de la tétralogie, s'éloigne des abstractions du mythe pour se rapprocher de la réalité, une réalité encore idéalisée et agrandie, mais qui nous touche de plus près, un ciel qui se rattache à la terre. Les passions qui s'y développent et s'y combattent, éveillent dans nos cœurs des échos plus directs et plus sonores, et la musique elle-même semble plus humaine et plus vivante. On se laisse entraîner à la suite des Walkures dans leur chevauchée fantastique; le réveil de Brunnhilde, et la première flamme d'amour qui échauffe l'âme de Siegfried, le héros qui ne connaît pas la peur, font naître une émotion véritable et complète, où les sens ont leur part non moins que l'esprit, et lorsque Siegfried meurt, lorsque Brunnhilde, la vierge qui l'aimait, se précipite sur son bûcher funéraire, léguant à l'humanité qui va remplacer la race épuisée des anciens dieux la révélation de l'amour, source unique du bonheur, on est bien près de pleurer de vraies larmes, des larmes d'homme et non pas seulement des larmes d'artiste.

Il faut croire que le *Rheingold* à son tour, poëme et musique, a bénéficié du travail auquel on a été obligé de se livrer pour se familiariser quelque peu avec les trois œuvres monumentales dont il est à

la fois le portique et la clef, car en le retrouvant à la représentation tout le monde est émerveillé; c'est une transformation grandiose, une impression profonde, et les deux heures et demie de musique sans entr'acte dont on se faisait un monstre passent comme un rêve d'un instant.

La représentation, annoncée pour cinq heures, avait été retardée de deux heures afin de laisser à la ville de Bayreuth le temps de préparer son illumination en l'honneur de l'empereur d'Allemagne, et de permettre à Sa Majesté Impériale de jouir de ce spectacle populaire à la sortie du théâtre. Longtemps avant l'heure de l'ouverture, la foule se dirige vers le théâtre. Bâti sur une colline qui domine la ville, à une petite demi-lieue de Bayreuth, à la droite de la voie ferrée par laquelle nous sommes arrivés samedi soir, ce théâtre fait de bois, de briques et de pierre blanche, est une construction quelque peu rustique, d'un aspect assez imposant dans sa simplicité. On a raconté qu'il serait démoli immédiatement après les représentations wagnériennes de cette année. Il n'en est rien. Le théâtre de Bayreuth est une institution durable, affectée par le fondateur aux représentations modèles, non-seulement de ses œuvres, mais des chefs-d'œuvre du théâtre; ces représentations

auront lieu chaque année en été, à l'époque du chômage des autres théâtres allemands. Déjà il est question d'y organiser des représentations modèles des drames de Shakespeare et une restitution aussi intégrale que possible des deux Faust de Goethe. Lorsqu'on voit le théâtre de Bayreuth, on a bientôt fait de se convaincre qu'il n'a pas été bâti en trois ans pour être jeté par terre après trois semaines. L'édifice restera, et s'il est vide la plus grande partie de l'année, du moins ne s'ouvrira-t-il jamais aux platitudes de l'art facile et aux habiletés intéressées du métier; il ne se remplira que pendant un mois, mais pendant ce mois peut-être sera-t-il comme aujourd'hui le rendez-vous d'une élite, le centre d'attraction d'un public vraiment artiste qui viendra se retremper aux plus hautes émotions du beau.

Nous entrons. La salle paraît immense bien qu'elle ne contienne guère plus de quinze cents personnes. A l'intérieur l'aspect est bien plus monumental qu'au dehors. Les spectateurs sont groupés sur un amphithéâtre très-élevé, à pente excessivement raide, presque perpendiculaire, composé de trente gradins qui contiennent 1,344 places. On y arrive par des portes latérales, sept de chaque côté, qui débouchent dans la salle par les inter-

valles d'une élégante et majestueuse colonnade. Au fond, faisant face au rideau, et au sommet de l'amphithéâtre, la loge des princes, la *Fürsten Gallerie*, qui occupe toute la largeur de la salle. Au-dessus de cette loge, une galerie réservée aux billets de faveur qui ont été mis à la disposition de quelques artistes et des habitants de Bayreuth chez lesquels les étrangers reçoivent l'hospitalité. La salle est éclairée par le haut, mais latéralement, et circulairement par une triple ligne de globes à gaz qui font le tour de la colonnade et de la Fürsten Gallerie. L'éclairage est terne et presque sombre. La décoration est simple et presque froide. Pas d'or, pas de rouge, rien qui attire l'œil, mais rien qui le choque et l'agace. L'ensemble a un incontestable cachet de grandeur, et dès le premier coup d'œil on est saisi par une sensation de noblesse et de pureté qui élève l'esprit et le dégage de toute préoccupation extérieure. Nous sommes ici dans un monde nouveau. Nous ne sommes pas dans un théâtre, nous sommes au théâtre.

On attend l'empereur d'Allemagne et quantité d'autres grands personnages, parmi lesquels l'empereur et l'impératrice du Brésil qui ont mis aujourd'hui en émoi toute la ville de Bayreuth. Une fanfare dont la sonorité voilée s'échappe mysté-

rieusement des profondeurs de l'orchestre invisible, annonce bientôt leur arrivée. Un *hoch* puissant et trois fois répété salue l'empereur d'Allemagne. La fanfare mystérieuse se fait entendre une seconde fois. Il faut vous dire que c'est une fanfare du *Rheingold* qui remplace les trois coups traditionnels, Wagner évitant autant que possible tout ce qui pourrait atténuer l'illusion scénique. Donc cette fanfare annonce le lever du rideau, qui du reste ne se lève pas, mais s'entr'ouvre au milieu de la scène et se coupe en deux. Tout le monde a compris, tout le monde s'assied, toute la salle fait silence. Aussitôt le gaz s'éteint presque complétement. Nous voilà plongés non-seulement dans le silence, mais encore dans l'obscurité. Eh bien, il n'y a pas à dire, bien qu'attendu, cet obscurcissement est un empoignement. Ces ténèbres subites nous élèvent encore d'un degré au-dessus de la vie ordinaire, et nous installent dans les régions de l'art désintéressé. L'œuvre pour l'œuvre, rien que l'œuvre. La salle n'existe plus; nos voisins, nos voisines même ne comptent pas; la plus jolie femme du monde serait là qu'il lui faudrait renoncer aux feux convergents des jumelles, au plaisir d'être lorgnée pour elle-même ; les cocodès, les gommeux les plus irrésistibles partageraient avec

elle l'humiliation de l'obscurité. L'empereur d'Allemagne lui-même est oublié. Tandis que le théâtre courant, le théâtre de tous les jours est une spéculation fondée sur la coalition de toutes les vanités humaines sur la scène, dans l'orchestre et dans la salle, le théâtre de Bayreuth, — négation de ces vanités qui s'entre-déchirent quand elles ne se coalisent pas contre l'œuvre et l'auteur, — est l'affirmation absolue de l'œuvre; mieux que cela, le triomphe de l'illusion; la réalisation, l'incarnation du rêve dramatique. Nous sommes prêts à tout, même au surnaturel, même à l'impossible. Viennent maintenant les dieux du ciel, de la terre et du sous-sol, Wotan le Jupiter du Nord et sa cour olympienne, Fafner et Fasolt, les géants avides et violents, Alberich, le haineux Nibelung, et le peuple des gnomes et des nains, nous sommes prêts à les entendre et les comprendre, sinon à les aimer. Qu'ils viennent, ils ne nous feront plus peur.

Les voici. Mais il est des limites aux forces humaines. J'aurais voulu vous raconter le *Rheingold* dès hier soir. L'impression était trop forte, l'attention avait été trop tendue pendant la représentation pour n'être pas suivie d'une réaction peu favorable à la correspondance. Dans la salle tout allait bien. On écoutait, on se laissait dominer par

l'œuvre, envahir par tant de sensations imprévues, qu'on ne se doutait pas des excitations qui s'amassaient en nous, préparant à la sortie une formidable explosion cérébrale, à laquelle n'a pas manqué de succéder. en dépit d'un souper réconfortant, mais agité, dans le restaurant qui s'élève à côté du théâtre, un énervement général et un accablement incontestable. On a beau faire, on n'est pas de la race des dieux vainqueurs, et pauvre Nibelung du reportage wagnérien, terrassé comme Alberich par l'œuvre d'un dieu supérieur, on s'est vu obligé de remettre au lendemain l'analyse du prologue de la tétralogie. Mais le lendemain, les préliminaires prennent du temps. Voici qu'il faut songer à la *Walkure*. Souffrez donc que j'ajourne une analyse que je ne veux point bâcler. Mais laissez-moi vous dire encore que ce *Rheingold*, qui inspirait des craintes sérieuses même aux wagnériens les plus bronzés, a transporté toute la salle d'un enthousiasme sincère, auquel les sceptiques et les défiants ont pris part comme de simples toqués, et qui a entraîné jusqu'à l'hostilité systématique. L'exécution a été à la hauteur de l'œuvre, dans l'orchestre comme sur la scène. Symphonie, chant, mise en scène, formaient un ensemble admirablement réussi, d'une poésie transcendante, et, j'ose

le dire, d'une lumineuse clarté. A la fin de la représentation, le public tout d'une voix a demandé Wagner, mais il n'a point paru. Ayant interdit à ses interprêtes les honneurs du rappel, il les a refusés pour lui-même. On raconte, du reste, qu'il a suivi toute la représentation de la salle où il est entré quelques secondes après l'obscurité, et d'où il est sorti quelques secondes avant le dernier accord. Après de vaines tentatives pour le contraindre à se montrer sur la scène, la foule s'est retirée en proie à une agitation indescriptible, emportant une des plus belles impressions qu'il lui ait été jamais donné de ressentir.

II

En s'inspirant des anciennes légendes scandinaves et germaniques et des épopées qu'elles ont fait éclore, Richard Wagner n'a eu garde d'en accepter aveuglément toutes les traditions. Sa conception poétique n'est pas un acte de foi à une mythologie éteinte, c'est une renaissance de cette mythologie, transformée, renouvelée, rajeunie par une interprétation libre et personnelle, qui garde comme un reflet de la poésie primitive, dont la modernité cependant pénètre malgré tout le tissu fabuleux, dont la nationalité s'affirme en maint passage, mais dont l'idéal est assez élevé pour se passer de frontière et défier le temps. L'œuvre est complexe, curieuse à déchiffrer comme une énigme à cent mots, comme une inscription inédite qui offrirait aux divinations de l'épigraphie le double attrait et le double écueil d'une langue mystérieuse

et d'une écriture inconnue ; elle est intéressante par la combinaison d'éléments divers tirés des brumes de la fable, par le groupement d'une foule de personnages symboliques ou préhistoriques que le génie du poëte a doués d'une vie nouvelle : elle n'intéresse pas seulement, elle émeut par l'humanité qui fait tressaillir le symbole, par la passion qui échauffe l'allégorie. Est-elle dramatique ? Est-elle musicale ? Pour le *Rheingold*, il n'y a pas de doute.

C'est un enchantement, un prodige de magie artistique, une sorte de métempsycose qui pendant plus de deux heures vous fait oublier votre dix-neuvième siècle, votre habit noir et votre cravate blanche, pour vous faire vivre hors nature, de la vie des anciennes divinités germaniques.

D'après la tétralogie, dont nous suivrons le poëme sans nous inquiéter davantage des sources auxquelles l'auteur a puisé, ces divinités sont de trois races. D'abord les dieux supérieurs, les dieux du ciel qui habitent dans la lumière et les nuages dont ils dirigent ou personnifient les forces subtiles, telles que Donner (la Foudre) et le Feu, incarné en Loge, le Méphisto de l'ouvrage, le dieu du feu, mais aussi de l'adresse et de la ruse, le dieu des malins conseils et des expédients

diplomatiques. Wotan est leur maître, Wotan, l'Odin de la mythologie scandinave, le Jupiter du Nord, personnification de la force créatrice, et de toutes les énergies de la nature, dont il possède, avec la majesté sereine, les inexplicables caprices et « l'immoralité transcendante », selon l'expression de M. Renan. Ce Jupiter a sa Junon, Fricka, et l'ornement de sa cour est Freia, la Vénus germanique, la déesse du printemps, de la beauté et de l'éternelle jeunesse, une jeunesse dont l'éternité n'aura qu'un temps, car si Freia leur verse l'eau de la fontaine de Jouvence lorsque viennent les rides et les cheveux gris, le crépuscule des dieux doit mettre un terme à ce rajeunissement de l'Olympe septentrional au profit de la liberté humaine, dont l'avènement est le vœu le plus cher et le souci constant de la divinité elle-même. Il y a là, pour le dire en passant, une grande et belle pensée, d'une hardiesse toute moderne, quand même le poëte en aurait trouvé le germe dans la légende.

Le second degré de l'échelle des dieux est occupé par les géants dont la race massive, colossale, violente et sauvage habite la surface du globe terrestre. Fafner et Fasolt représentent cette race de maçons dont la vigueur infatigable, prête aux

plus pénibles travaux, est nécessaire aux dieux supérieurs et à Wotan lui-même, obligé de traiter avec les géants pour la construction de son Walhalla, vaste palais, puissante forteresse, à l'abri de laquelle il se flatte de dominer le monde et de lui dicter ses lois.

Plus bas, dans les profondeurs de la terre, dans les anfractuosités des cavernes que recouvrent la mer et les fleuves, est le royaume de Nibelheim, où végètent, soumis à la tyrannie d'Alberich, les Nains fils de la Nuit, les Nibelungen, mineurs et forgerons.

Ces trois races convoitent l'empire du monde, et l'hostilité sourde qui les anime et les divise éclate en guerre ouverte à l'occasion de la conquête de l'or, signe matériel de la puissance, qui symbolise la domination par l'oppression, la violence et le mal. L'or du Rhin (*Rheingold*) est en la possession d'Alberich, le Nibelung, le plus puissant des nains, qui a renoncé à l'amour pour s'en rendre maître. De là le titre de la première partie de la tétralogie ; de là aussi la première scène de ce prologue, qui nous montre le mystérieux trésor de l'or du Rhin gardé par les *Rheintœchter* (filles du Rhin), enivrées par la lumière qu'il projette au fond du fleuve sous le rayonnement du soleil, et

bientôt après Alberich s'emparant du lingot magique qu'il emporte au fond des cavernes du Nibelheim. Pour acquérir la force terrible et la puissance sans bornes, il faut, avec cet or splendide, dans un esprit de haine inextinguible, en repoussant l'idée même de l'amour, forger un anneau magique qui en résume la vertu fatale. Telle est l'œuvre à laquelle se consacre Alberich, le haineux Nibelung. De là le titre général de la tétralogie, *Der Ring des Nibelungen* (l'Anneau du Nibelung).

Le *Rheingold* nous fait assister aux diverses péripéties de la lutte qui s'engage entre les trois races hostiles des dieux pour la conquête de cet anneau d'or auquel est attaché l'empire de l'univers. Je viens d'esquisser la première scène du prologue. Elle est véritablement exquise, et c'est peut-être une des inventions les plus poétiques et les plus neuves de tout l'ouvrage. Nous sommes dans un monde nouveau, nous sommes prêts à tout, même au surnaturel, même à l'impossible, vous disais-je au moment où l'obscurité qui se répandait dans la salle nous arrachait jusqu'à la notion de l'actualité, jusqu'à la conscience du présent. Dès le premier accord du prélude, nous sommes au fond du Rhin, dans une pleine eau

dont tous les prodiges de natation ne pourraient donner une idée. Soyons francs, et avouons qu'au piano l'on éprouve une sorte d'angoisse en essayant ce prélude où l'accord de *mi* bémol règne en maître absolu pendant près de deux cents mesures avec une monotonie que n'atténuent pas les variations d'un dessin dont le caractère mélodique est peu saisissable. Au théâtre, c'est tout autre chose ; la monotonie même de l'harmonie ajoute à l'effet, les dessins de l'orchestre sont accentués par la variété des timbres, qui donnent l'idée de la transparence liquide, et les renflements de la sonorité sont comme autant de flots qui s'écoulent les uns sur les autres, toujours plus pleins et plus forts. Le rideau s'entr'ouvre. Voici les filles du Rhin, Woglinde, Wellgunde et Flosshilde (Mlles Lilli Lehmann, Marie Lehmann et Minna Lammert) qui évoluent en chantant autour du rocher au sommet duquel est incrusté le Rheingold. Elles raillent les convoitises d'Alberich qui hésite entre la possession de leur triple beauté et celle du trésor. Bientôt l'or brille au sommet du rocher. Alberich s'en empare et s'enfuit. Cette apparition subfluviale est un ravissement, et la musique est délicieusement adaptée à la situation, une chimère dont la mise en scène fait une réalité. Les

filles du Rhin nous nagent dans l'œil, nous les voyons, nous y croyons, et toute la salle rêve de se baigner avec elles dans l'onde pure qu'elles agitent de leurs gracieux mouvements, sous l'ensoleillement prismatique de l'or du Rhin.

Un changement à vue, exécuté à la vapeur, nous transporte au seuil du Walhalla, chez le dieu Wotan et Fricka son épouse.

La vapeur joue ici un rôle très-contesté par les personnes qui ont assisté aux répétitions générales. Nous n'avons pu voir comment certaines choses ont failli rater aux répétitions. Nous voyons seulement comment elles ont réussi à l'exécution définitive. Ne nous en plaignons pas, et constatons seulement que les nuages de vapeur s'échappant de la rampe pendant que s'abaisse le rideau de manœuvre qui prépare la substitution du Walhalla au fond du Rhin, est encore une de ces réalités fantastiques qui aident à l'illusion poétique. Etrange et inutile dans les *Huguenots*, elle ferait très-bien dans *Robert* ou dans *Faust* pour amener la scène des Nonnes ou la nuit du Sabbat ; et dans le *Rhaingold*, elle paraît faire corps avec l'ouvrage; il semble qu'on ne pourrait pas s'en passer. Sans doute au tableau suivant, lorsque le Nibelheim succède au Walhalla, l'emploi de la va-

peur n'a pas sauvé d'un fâcheux échec l'habile machiniste de Darmstadt, M. Fritz Brandt, dont le truc s'est laissé déplorablement débiner au grand préjudice de l'illusion poétique, désolée d'apercevoir les coulisses à travers les vapeurs bouillonnantes qui envahissaient le proscenium. Mais dans la scène même du Nibelheim, la vapeur introduite par des machines très-ingénieusement adaptées aux exigences du théâtre a rendu de grands services en figurant de vrais nuages, bien plus impénétrables que nos nuages de carton, et aussi favorables que nécessaires aux transformations bizarres que la malice de Loge suggère à la fatuité présomptueuse et niaise du Nibelung Alberich.

Mais n'anticipons pas. Nous sommes chez Wotan (M. Franz Betz, de Berlin). Le dieu sommeille encore en compagnie de son épouse, Fricka (Mme Friedrike Grün, de Cobourg), qui s'éveille avant lui, et le secoue pour qu'il en fasse autant. « Wotan, Gemahl, erwache! » (Wotan, mon mari, éveille-toi.) Les dieux germains sont familiers.

Le Walhalla se dresse au fond de la scène, masse énorme au sommet d'un colossal entablement de roches polygonales, défendue en guise de fossés secs par des abîmes si larges et si profonds qu'au dénouement il ne faudra rien moins qu'un arc-en-

ciel en guise de pont pour permettre à Wotan d'y installer sa famille et sa cour.

L'aurore en éveillant Fricka lui signale cette construction gigantesque dont l'achèvement est pour elle une surprise. Elle en avertit son mari, et celui-ci, secondé par la pleine et sonore voix de baryton de M. Betz, célèbre l'accomplissement de son œuvre, le couronnement de son édifice, sur un motif d'un admirable caractère, que l'orchestre accompagne de sonorités majestueusement triomphales. Mais pour obtenir des Géants leur coopération à ce grand œuvre qui doit asseoir sur des bases solides sa domination universelle, Wotan leur a promis Freia, la beauté, la jeunesse éternelle. Ces géants ont le cœur plein de cupidités inconscientes, mais violentes et sensuelles. Ils ne savent trop ce qu'ils veulent ; est-ce l'amour ou la richesse et la puissance ? Mais il leur faut une récompense, un salaire, et ils entendent qu'on les paye femme ou argent comptant. Voici Freia qui accourt désespérée, poursuivie par Fafner et Fasolt dont on entend dans l'orchestre les lourds bâtons, cognant en même temps que leurs pas, plus lourds encore, les montagnes rocheuses dont les chemins escarpés mènent chez Wotan. Ils viennent réclamer leur paye. Freia implore, Fricka supplie,

Donner et Froh, le dieu joyeux et bon, font mine de défendre leur sœur. Wotan cherche un moyen de se libérer par un équivalent, mais il ne trouve rien ; Freia tout en larmes est enlevée par les géants hideux et lascifs, et déjà la vieillesse fait sentir ses premières atteintes aux sereines divinités du ciel.

Toute cette scène a beaucoup de mouvement et de couleur, une animation et une variété, auxquelles l'arrivée de Loge, caractérisée symphoniquement par un scherzo pétillant de l'orchestre, ajoute bientôt un nouvel élément d'intérêt. C'est Loge, le dieu des ressources bonnes et mauvaises, des suggestions habiles, trop habiles parfois, qui a donné à Wotan l'idée du traité avec les géants, et du marché dont Freia est le prix. C'est lui qui trouvera le biais nécessaire au rachat de Freia. Il y a pensé déjà, mais l'équivalent de la femme n'est pas commode à dénicher. Il a consulté tout le monde, et tout le monde lui a ri au nez. Mais les filles du Rhin, en lui confiant leurs peines, la douleur que leur cause la perte de l'or du Rhin, ont fait luire une idée en son ingénieuse cervelle. Il sait un être, un seul, qui a renoncé à l'amour pour conquérir l'or du Rhin et en forger l'anneau qui doit donner la puissance infinie. Peut-être les

géants se laisseraient-ils tenter, si on leur offrait en échange de Freia le trésor du Nibelung Alberich. Mais pour cela, il faut s'en emparer. Essayons. Descendons au Nibelheim. Et Wotan et Loge s'enfoncent dans les profondeurs de la terre.

Le récit mélodique de Loge est superbe, plein de vie et d'entrain, d'une ironie souveraine, et le ténor Heinrich Vogl, de Munich, admirable interprête du personnage, le dit, le chante et le joue avec une verve qui a arraché des applaudissements à toute une salle décidée cependant à s'interdire le moindre bravo, la claque même spontanée étant considérée comme une manifestation anti-wagnérienne, comme un outrage à l'illusion poétique. A Bayreuth, le coup de sifflet est le plus beau triomphe que puisse ambitionner un acteur de talent. Qu'un étranger, peu habitué aux prescriptions du code wagnérien, se laisse aller à manifester son enthousiasme en battant des mains, en troublant n'importe comment le religieux silence de la messe artistique à laquelle nous assistons ici, aussitôt un chut impérieux de la salle entière le rappelle à l'ordre. Le silence n'en est pas moins troublé, mais le claqueur est mis au pas.

Quant à l'acteur, il ne peut rêver mieux que de provoquer pareille exécution, seul hommage qu'il

puisse obtenir. Parmi les interprêtes de l'œuvre, il en est plusieurs cependant qui ont triomphé de ce parti pris d'ascétisme, et M. Vogl est le premier qui ait rompu la glace de la religiosité wagnérienne. On assure que l'auteur ne s'en console pas. « Je suis perdu, je suis déshonoré, se serait écrié Richard Wagner. Comment, toute l'Europe est représentée à Bayreuth; on est venu de tous côtés pour entendre et juger mon œuvre, et dès la première de ces représentations qui doivent décider de l'opinion du monde, les Rheintœchter chantent faux et ternissent ainsi le plus beau joyau de ma couronne, M. Brandt me manque un changement à vue, et M. Vogl se fait applaudir! » Ceci est la maladie de l'idéal, mais en ceci, comme en tout, trop vaut infiniment mieux que rien. L'idéal exigeant à l'excès vaut mieux que l'idéal intermittent et surtout que l'idéal absent.

Quoi qu'il en soit, nous avons quitté les splendeurs éthérées de la cour de Wotan pour nous plonger avec lui et Loge dans les sombres abîmes du Nibelheim, où déjà résonne le motif de la forge, où Alberich soumet à son joug le peuple des nains, et exerce sa tyrannie même sur son frère Mime, le plus adroit de ses forgerons, misérable souffre-douleur, qui a toute la besogne de la forge, et rien

que des horions pour tout salaire. Mime (M. Carl Schlosser, de Munich) se plaint amèrement à Wotan et à Loge dès qu'il les voit paraître. Alberich (M. Carl Hill, de Schwerin) sera bientôt puni de sa brutalité. Ce nain cruel est vantard. C'est par la vanité qu'il sera pris. Il possède un casque qui lui permet, nouveau Protée, de prendre instantanément les formes les plus invraisemblables. Il se plaît à faire étalage des vertus singulières de son « Tarnhelm, » et non content de se produire sous la forme effrayante d'un serpent, il a la naïveté, pour éblouir les dieux, et convaincre la feinte incrédulité de Loge, de prendre une forme minuscule et dérisoire, celle d'un immonde crapaud, que Loge a bientôt fait de ficeler. Quand Alberich revient à sa forme naturelle, il est trop tard, le voilà garrotté, et les dieux l'entraînent loin de son Nibelheim, au pied du Walhalla, où nous nous retrouvons avec lui.

La scène du Nibelheim forme un saisissant contraste avec les deux premières scènes du prologue, déjà si différentes l'une de l'autre, et les motifs typiques y ont un caractère tout particulier d'étrangeté, par exemple la plainte de Mime, d'une douleur presque grotesque et pour ainsi dire difforme comme le personnage, une larme qui fait rire ; par

exemple aussi les harmonies qui accompagnent les métamorphoses casquées du Nibelung Alberich, sonorités d'une étrangeté intense et saisissante, quoique la succession des accords soit bien simple et l'instrumentation presque rudimentaire. C'est un des dons les plus merveilleux du génie de Wagner d'imprimer à ses mélodies le cachet commandé par la situation ou par le personnage. Quand je dis mélodies, nous nous entendons, n'est-ce pas? Il est bien convenu qu'il n'y a pas de musique sans mélodies. Toute la question est de savoir ce qu'on en fait quand on les a trouvées. L'auteur de *l'Anneau du Nibelung* en trouve quand il en veut, et comme il les veut, qu'il s'agisse d'exprimer la passion humaine, la réalité dramatique, la couleur pittoresque ou toutes les fantaisies de la légende et du rêve. Oserai-je dire qu'il en a trouvé plus à lui seul que la plupart de ceux qui voudraient pouvoir le changer en crapaud, pour l'écraser plus à leur aise.

Le Nibelung Alberich payera cher cette métamorphose ridicule. Pour recouvrer la liberté, il lui faut d'abord abandonner à Wotan les richesses qu'il a accumulées dans son Nibelheim. Sur un signe de lui, ses nains apportent le trésor et le déposent aux pieds de Wotan, puis s'en retournent

dans leur caverne. Les Nains, représentés par les pompiers de la ville de Bayreuth, ont très-bien exécuté leur manœuvre ; les malheureux se rapetissaient à qui mieux mieux, et rampaient sur la scène avec une agilité incroyable. Mais Wotan ne se contente pas du trésor ; il veut l'anneau du Nibelung, car il sait que l'empire du monde en dépend. C'en est trop pour Alberich ; il pousse un cri de douleur étouffée qui provoque dans la salle, grâce à l'expression poignante de M. Hill, une sorte de sympathie étranglée. Wotan arrache l'anneau. Alberich délivré, mais vaincu et dépouillé, se relève et maudit le talisman fatal qu'il a forgé dans l'ombre, et rempli de toute sa haine. La malédiction de l'anneau est une des belles pages de l'œuvre, bien que M. Hill n'y mette peut-être pas toute la vigueur qu'on attendait de lui.

Nous approchons du dénouement du prologue. Les géants ramènent Freia et succombent à la tentation de l'or, mais ils exigent que les richesses dérobées à Alberich forment un entassement assez élevé pour leur cacher toutes les grâces, toutes les attractions de la jeunesse et de la beauté. Wotan et Loge ont beau faire, l'anneau doit y passer. Wotan hésite à s'en dessaisir, quand apparaît Erda, la déesse de la terre. Sa voix s'élève du fond de

l'abîme ; on voit à peine la mystérieuse prophétesse qui menace les dieux d'une fin prochaine s'ils ne prennent pas garde aux malédictions dont l'anneau est chargé. Après ce vague et solennel avertissement (largement déclamé par M[me] Louise Jaïde, de Darmstadt, la meilleure des cantatrices du *Rheingold*), Erda disparaît dans l'abîme. Wotan s'élance pour lui arracher son secret, le pourquoi de la fin des dieux, et du charme qui stérilise la puissance dont l'anneau est le signe. Loge l'arrête, et le dieu, intrigué par les révélations incomplètes de la prophétesse, reste un instant plongé dans une rêverie, qui aura des suites extraordinaires entre le *Rheingold* et la *Walkure*. Mais enfin, il prend son parti et abandonne l'anneau. Freia est sauvée, et les dieux qui ont reconquis la jeunesse respirent plus joyeux et plus libres.

Les géants font main basse sur le trésor, mais déjà la malédiction d'Alberich porte ses fruits. La guerre et le meurtre se déchaînent sur le monde à la suite de l'ambition et de la cupidité. Fasolt et Fafner se disputent l'anneau, et Fasolt qui s'enorgueillissait de la possession de ce talisman est tué par son frère qui le lui arrache et emporte seul le trésor. Encore une leçon pour Wotan qui a donné l'exemple de la violence en terrassant et en dé-

pouillant Alberich. Mais les splendeurs du Walhalla, dont il est le maître enfin, sont là qui l'attendent. Donner fait éclater la foudre au milieu des nuages qui ont envahi la scène pendant les querelles violentes et meurtrières de Wotan et d'Alberich, de Fasolt et de Fafner. Le tonnerre gronde dans l'orchestre, et l'éclair brille à travers les gazes légères qui donnent sur le théâtre l'illusion des nuages ; effet puissant d'orchestre, prestigieux de mise en scène; il est regrettable seulement que M. Eugène Gura, de Leipzig, un chanteur d'une certaine réputation cependant, et une bonne voix, n'ait pas accentué d'une façon plus tonitruante la belle phrase de Donner.

Les nuages se dissipent, l'arc-en-ciel brille audessus de l'abîme qui protège le Walhalla, et sur ce pont lumineux les dieux se dirigent vers leur nouvelle demeure, pendant qu'aux graves accords du noble motif du Walhalla s'unissent dans le lointain les plaintes des filles du Rhin, toujours inconsolables de la perte de l'or pur et brillant qui faisait la joie de leurs eaux profondes; péroraison magnifique qui fait éclater les applaudissements longtemps contenus. On rappelle l'auteur. L'auteur ne viendra pas. Je vous ai dit pourquoi. Les artistes, s'ils se font parfois applaudir, bien malgré eux sans

doute, ne se laissent pas non plus rappeler, pas même à la fin de la représentation. Un avis signé Richard Wagner, et affiché à la sortie du théâtre, invite le public à les excuser, en faveur de l'illusion scénique, de l'impolitesse qu'ils commettent en ne se montrant pas quand le public le demande. Il n'est pas admissible que Fasolt, assassiné, se relève pour saluer la foule, ni même que Wotan redescende son arc-en-ciel pour entr'ouvrir le rideau et reparaître devant la salle, quand il est attablé avec Fricka, Freia, Froh, Donner et Loge sous les gigantesques lambris du Walhalla.

Tel est ce prologue, étrange mais attrayante féerie, dont la musique et la mise en scène revêtent d'une poésie ineffable le symbolisme un peu abstrait, mais curieux et élevé; une mise en scène dont les ingénieuses trouvailles et les réalisations étonnantes sont autant d'enseignements pour les théâtres de premier ordre ; à ce point de vue, en dépit de quelques rares accrocs qui ne se reproduiront plus sans doute, les représentations de Bayreuth sont véritablement modèles : une musique souple, ondoyante et diverse, colorée comme un tableau, informe pour qui cherche le morceau, mais d'un dessin très-ferme et très-net, en dépit des entrelacements de ses combinaisons, pour qui

retrouve dans le flot mouvant de l'orchestre l'or pur et clair des motifs caractéristiques.

L'impression a été si grande qu'on n'est pas sans inquiétudes pour la *Walkure*, une espérance pourtant, et même une certitude au dire de ceux qui l'ont entendue à Munich. Nous verrons bien, mais le *Rheingold* nous ayant donné plus que nous ne lui demandions, n'est-il pas à craindre que cette surprise ne soit suivie d'une déception ?

LA WALKURE

PREMIÈRE JOURNÉE

I

Bayreuth, entre 14 et 15 août.

L'impression produite par la seconde partie de la tétralogie, *la Walkure*, premier épisode du drame dont nous avons vu hier le prologue, a peut-être été encore plus forte sur le public que celle du *Rheingold*, malgré certaines longueurs dans les deux premiers actes, et surtout au second acte, alourdi et opprimé par un interminable récit de Wotan qui a l'inconvénient de n'offrir qu'un médiocre intérêt musical, et le mérite d'être en grande partie inutile, car il raconte tout le prologue de la veille. Il sera d'autant plus facile de le couper, et je suis convaincu qu'on s'y résignera bientôt. Il est même inexplicable que l'auteur n'ait pas pris l'initiative de cette coupure. Ce récit n'a de raison d'être que dans les théâtres où *la Walkure* est jouée seule

comme à Munich. Il importe alors que Wotan explique à Brunnhilde et surtout au public ce qui s'est passé dans le *Rheingold*, les événements du prologue étant la cause des résolutions qu'il prend à l'égard de son fils Siegmund, et des ordres qu'il donne à Brunnhilde, la Walkure, la fille de ses désirs, l'exécutrice de ses volontés. Mais pour le public de Bayreuth qui est venu voir la tétralogie et non pas seulement *la Walkure*, qui sait son *Rheingold* par cœur, ce récit n'est qu'une fatigue sans compensation. Quant à Brunnhilde, elle peut s'en passer. Son auguste père a eu tout le temps de lui raconter le *Rheingold* ; il suffirait de quelques mots pour le résumer par allusion, et il n'y aurait à en garder que le passage qui nous fait connaître la mère de la Walkure et les suites de la rêverie de Wotan après la prophétie d'Erda, à l'avant-dernier tableau du *Rheingold*. Nous reviendrons bientôt là-dessus. Du reste, vous pensez bien que je n'ai ni l'intention de remanier *la Walkure*, ni la prétention de donner des conseils à l'auteur. Je constate seulement que ce récit est terrible. Il y a eu là un moment dur à passer. Heureusement ces deux premiers actes sont pleins de beautés de l'ordre le plus élevé, et le troisième est une revanche fulgurante qui fait oublier l'aridité du récit de Wotan. La chevauchée

des Walkures, par exemple, est une scène d'une sauvagerie grandiose et puissante, dont l'effet a dépassé les prévisions les plus enthousiastes, et les scènes finales, le châtiment de Brunnhilde, ses supplications désespérées et son sommeil magique au milieu d'un cercle de feu, composent un tableau d'une merveilleuse poésie et d'un intérêt poignant.

Comme pour le *Rheingold*, je vous demande la permission de remettre à demain l'analyse de ce poëme et de cette partition ; mais puisque j'ai la parole, j'en profite pour vous communiquer un fait qui est de nature à intéresser un certain nombre de vos lecteurs. Richard Wagner a reçu d'Anvers une adresse des flamingants anversois, qui expriment le regret d'être empêchés, par la coïncidence des fêtes communales et du festival de musique de cette ville, d'assister aux représentations de Bayreuth.

L'adresse anversoise exprime aussi l'espoir que le mouvement musical flamand, qui en est seulement en Flandre aux commencements de la tâche que l'auteur de *l'Anneau du Nibelung* achève en Allemagne, grâce à des circonstances plus favorables, finira cependant par avoir aussi son apogée, et peut-être son Bayreuth. Je vous donne le sens, d'après ce qu'on m'a rapporté, et non la rédaction

elle-même qui doit être bien remarquable, car après avoir lu ce document, Richard Wagner aurait prononcé ces paroles : « J'en ai jeté bien d'autres au panier, mais je garderai celle-là ; elle est bien écrite. » Si après cela, les flamingants d'Anvers ne viennent pas à la troisième série des représentations de Bayreuth, ils seront inexcusables, d'autant plus qu'à cette date, du 27 au 30 août inclusivement, le festival de musique d'Anvers aura depuis longtemps, si je ne me trompe, dit son dernier mot.

II

Bayreuth, 16 août.

A quoi rêvait Wotan, à l'avant-dernier tableau du *Rheingold*, en écoutant la voix solennelle d'Erda, ses recommandations au sujet de l'anneau et surtout sa mystérieuse prophétie de la fin des dieux? Wotan lui-même nous l'explique, ainsi qu'à sa fille Brunnhilde, au second acte de la *Walkure*, dans ce fameux récit qui nous a imposé un si cruel effort d'attention, et dont nous aurions souhaité la suppression, bien qu'une partie en soit absolument nécessaire à l'intelligence de la pièce. Qu'est-ce que cette fin éternelle dont les dieux sont menacés? Erda, qui sait tout, n'a pas voulu le dire, et Wotan, intrigué et inquiet, a perdu sa sérénité olympienne. Il est d'ailleurs mécontent de lui-même; il a touché l'anneau maudit par

Alberich, il l'a volé, il a introduit dans le monde le parjure, la violence et même le meurtre, dont Fafner a donné le signal en assassinant son frère Fasolt pour demeurer le seul maître du trésor du Nibelung. Si la fin du règne des dieux doit être le châtiment de ces crimes, n'y a-t-il pas quelque moyen de l'ajourner, de la reculer autant que possible? L'âme du dieu qui ne rêvait que conquêtes et domination se sent prise d'une curiosité insatiable, d'une soif ardente de savoir. Il descend dans les profondeurs de la terre, et domptant par un charme d'amour l'impassibilité de la sage et savante Erda, conscience éternelle des choses, de leur origine et de leur destinée, il s'efforce de lui arracher son secret. De cette recherche scientifique naissent les neuf Walkures, dont Brunnhilde est l'aînée. Les Walkures, filles des désirs de Wotan, personnifient ses volontés. Le dieu compte sur elles pour écarter la réalisation des prophéties d'Erda, l'écroulement de sa souveraineté. Elles ont mission de stimuler parmi les hommes le courage et l'héroïsme, et de les ramasser sur les champs de bataille pour les emporter à travers les nuages sur leurs chevaux ailés, et les amener dans les vastes salles du Walhalla, où Wotan les réveille et les rassemble pour combattre avec eux, quand

le moment sera venu, les ennemis de la suprématie divine.

Le sujet de *la Walkure* est la révolte de Brunnhilde contre Wotan, c'est-à-dire la lutte du dieu contre lui-même, et son triomphe sur sa propre volonté. A quel propos cette lutte étrange et tout intérieure, qui se manifeste sous une forme dramatique, et que le poëte nous fait voir et toucher du doigt pour ainsi dire en donnant un corps, une âme et une personnalité propre à la volonté de Wotan en révolte contre sa raison? C'est ce que nous apprend le premier acte du drame.

Pressé de se faire des alliés contre des ennemis qu'il redoute sans les connaître, — et pour cause, car Erda en lui annonçant la fin des dieux, la fin de tout ce qui a eu un commencement, lui a tout simplement exposé une loi philosophique qu'il n'a pas comprise faute d'avoir lu Schopenhauer et Hartmann, — comptant sur les héros pour défendre l'empire du Walhalla, ambitionnant d'ailleurs généreusement d'élever l'humanité en la rapprochant des dieux, Wotan est descendu sur la terre, et là sous le nom de Velse ou Wolfe (loup) il a eu d'une femme, que Richard Wagner ne nous fait pas connaître, deux enfants, Siegmund et Sieglinde. Celle-ci, bientôt après, ré-

duite en esclavage, a été achetée par le guerrier Hunding, dont elle est devenue la femme et la servante. Siegmund, élevé par son père au fond des bois, se trouve seul un beau jour. Wotan, ou plutôt Velse, ou Wolfe, comme vous voudrez, a disparu sans laisser de trace, après lui avoir annoncé qu'au moment de sa plus profonde détresse il trouverait une épée qui lui donnerait la victoire.

Les événements que nous venons de raconter d'après les révélations de Siegmund au premier acte et de Wotan au second acte de *la Walkure*, remplissent l'intervalle qui sépare le *Rheingold* de *la Walkure.*

Lorsque le rideau s'entr'ouvre sur le premier acte de la *Walkure*, nous sommes chez Hunding, le mari et le tyran de Sieglinde, le rude et lourd Germain. Le théâtre représente une vaste «Halle», — le centre de la maison germanique primitive, — dont un frêne immense aux puissants rameaux soutient la toiture de bois. La lueur du foyer éclaire cette salle rustique. Le soir approche. L'habitation semble déserte. Siegmund (M. Albert Niemann, de Berlin) entre brusquement ne sachant lui-même où il se réfugie, éreinté, brisé, traqué par une tribu qu'il vient d'outrager en voulant protéger contre une famille entière une

jeune fille que ses parents prétendaient contraindre à une union odieuse. Hunding appartient à cette famille. Siegmund l'ignore. Il se jette épuisé et désarmé sur une peau de bête près du foyer. Une femme paraît. C'est Sieglinde (Mme Joséphine Schefzky, de Munich). Siegmund ne sait pas qu'elle est sa sœur, qu'il n'a pas revue depuis des années, et qu'il croit morte depuis longtemps. Elle le console, le réconforte, lui offre l'hydromel et l'invite au repos. Déjà une tendresse innommée germe au fond de ces deux âmes qu'unit à leur insu le lien du sang. On entend au dehors le sabot du cheval de Hunding. L'entrée du maître de la maison a beaucoup de caractère, et l'orchestre nous le présente comme un homme tout d'une pièce, pas aimable, mais relevant par une certaine dignité la rudesse de son personnage. Hunding (M. Joseph Niering) ne tarde pas à apprendre que son hôte est son ennemi, l'ennemi de sa famille ; il ne lui en offre pas moins l'hospitalité, mais en le provoquant au combat pour le lendemain. Siegmund, resté seul, est bientôt rejoint par Sieglinde. Celle-ci montre au proscrit désarmé une épée qu'un vieillard enfonça dans un frêne le jour de son mariage avec Hunding. Ce vieillard, qui n'a pas dit son nom, n'est autre que Wotan, et son

épée doit donner la victoire à qui saura l'arracher du frêne. Siegmund se rappelle alors la promesse de son père. Il saisit l'épée trouvée dans la détresse : *Nothung*, Urgence, c'est ainsi qu'il la baptise. Elle sera le gage de sa victoire à lui, et de la délivrance de Sieglinde, car vous l'avez deviné, n'est-ce pas, Sieglinde étouffe dans la maison et sous le joug de Hunding. L'esclavage lui pèse, elle aspire à l'amour, et depuis l'arrivée de l'étranger, du proscrit, elle brûle de rompre avec les conventions sociales du monde germanique primitif. Femme, sœur, mariage, consanguinité, qu'importe? Le souffle d'une nuit de printemps pénètre la salle, la lune brille, les deux cœurs se gonflent d'amour. Siegmund et Sieglinde tombent dans les bras l'un de l'autre. Ils s'aiment et ils se reconnaissent. Mais dans le mythe on n'y regarde pas de si près. « Tu seras pour ton frère, dit Siegmund à Sieglinde, la fiancée et la sœur à la fois, et maintenant fleurisse le sang des enfants de Velse! » Et les deux amants s'éloignent dans la nuit.

S'il n'est pas facile de raconter ce premier acte, il est beaucoup plus facile de l'écouter au théâtre. Les récits de Siegmund sont dramatiques et n'offrent point de longueurs rebutantes; ils sont du

reste admirablement déclamés par M. Niemann qui joue son rôle en tragédien lyrique d'un talent puissant. La voix elle-même a encore de grandes vigueurs de son et surtout d'accent ; elle manque de charme et de velouté dans la *Fruhlingsscene ;* mais la scène est si belle, la mélodie en est si passionnée, si entraînante, et le chanteur, pour sa part, y met tant d'énergie et de chaleur qu'il n'y a pas moyen de résister.

Nous payerons cher au second acte ce début saisissant. Le décor promet : site sauvage, traversé par un gigantesque pont de roches. Il est clair qu'il va se passer là quelque chose d'énorme et de terrifiant. Oui, mais après bien des lenteurs, après une longue marche à travers les aridités d'une musique rocailleuse, sans air ni lumière, et surtout sans intérêt. La première scène est une promesse qui confirme celle du décor, mais que la suite ne tient pas. Quelle est cette femme cuirassée, coiffée d'un casque ailé d'où s'échappent des flots de cheveux noirs, et vêtue d'une robe d'une blancheur virginale et d'un manteau couleur de sang ? C'est Brunnhilde, l'aînée des Walkures, la fille chérie de Wotan. Elle accourt à l'appel de son père, en poussant des exclamations stridentes : Hojotoho ! Heiaha ! Hahei ! Heiaho ! La langue

des Walkures, retrouvée par Richard Wagner au fin fond des forêts teutones. Brunnhilde (Mme Amélie Materna, de l'Opéra de Vienne) tient à la main *Grane*, son cheval noir, une superbe bête dont l'éducation wagnérienne ne laisse rien à désirer depuis la dernière répétition générale, où elle a failli tomber du haut du pont, entraînant Brunnhilde, qui heureusement a eu assez de poigne pour la retenir ; elle sort, dit-on, des écuries du roi de Bavière. Wotan ordonne à Brunnhilde de se préparer à porter la victoire à Siegmund, poursuivi par Hunding, et la Walkure se fait une fête de jouer son rôle dans le combat qui va s'engager sur la scène, au sommet de la roche abrupte qui fait pont sur la vallée. Vous l'entendez, en dépit, si ce n'est à cause de la Frühlingsscene du premier acte, Wotan prend parti pour les amants et surtout pour son fils Siegmund, une des espérances de son armée de héros du Walhalla, contre Hunding, l'époux outragé. Mais Fricka ne l'entend pas de la sorte. Elle arrive sur un char traîné par deux béliers, et congédiant la Walkure du geste, pour mieux dominer la volonté de Wotan, elle réclame impérieusement la mort de Siegmund, le châtiment du coupable. Comme Junon, elle défend la loi conjugale. La dispute est traînante et il est

vraiment regrettable que Wotan ne cède pas dès le premier mot, puisque aussi bien il finit par céder, estimant que Siegmund ne réalise pas l'idéal du héros digne de succéder aux dieux. Plus traînante encore est la scène entre Wotan et Brunnhilde qui ne comprend rien aux fluctuations paternelles, aux ordres contradictoires qu'elle reçoit. Tout à l'heure la victoire de Siegmund, maintenant la mort de Siegmund. Elle proteste, et finit par céder elle aussi ; mais quand Wotan n'est plus là, quand arrivent Siegmund et Sieglinde, la Walkure, la vierge guerrière, s'attendrit... et nous respirons. Sieglinde épuisée s'est endormie dans les bras de Siegmund. La Walkure apparaît. Elle offre à Siegmund le séjour du Walhalla, où les filles de Wotan lui verseront les boissons les plus délicieuses. Mais Sieglinde ne l'y suivra pas. Il refuse; plutôt que de l'abandonner, il la tuera pour mourir après elle. Alors Brunnhilde n'y tient plus. Pour la première fois, elle a l'intuition de l'amour. Sieglinde vivra, Siegmund sera vainqueur. Brunnhilde lui promet la victoire, malgré les ordres de Wotan. La volonté du dieu se révolte contre sa raison. Cependant la scène s'est obscurcie peu à peu. Le sommet de la roche est voilé de nuages. C'est là, derrière la nue, à demi transpa-

rente et illuminée par les éclairs, que Siegmund protégé par la Walkure se rencontre avec Hunding.

Déjà de son épée Urgence il menace l'époux de Sieglinde, quand la lance de frêne de Wotan s'abat sur le fer de Siegmund et le brise en deux morceaux. Brunnhilde les ramasse et s'enfuit à cheval avec Sieglinde, qui a vainement supplié les deux rivaux de la tuer avant de se battre. Siegmund tombe transpercé par l'épée de Hunding qui bientôt après s'affaisse foudroyé par le mépris de Wotan, furieux d'avoir été obligé de lui donner raison, et décidé pourtant à punir Brunnhilde d'avoir essayé de lui donner tort. Et voilà comment se vengent les dieux !

Cette fin d'acte sera d'un grand effet quand les intentions de l'auteur seront complétement rendues par la mise en scène. Pour le moment, c'est à peine si l'on se rend compte de la protection que Brunnhilde accorde à Siegmund et de l'opposition de Wotan ; c'est à peine si l'on entend les paroles des personnages dans le feu du combat, on se demande même si les artistes les ont chantées ; on ne voit pas tomber Hunding ; enfin, la situation est presque inintelligible pour qui ne la connaît pas d'avance, et celui qui la sait par cœur est trompé

dans son attente. Il n'en est pas moins vrai que depuis l'entrée de Siegmund et Sieglinde, l'action a repris le pas sur la déclamation, et l'intérêt dramatique et musical sur l'ennui.

Le châtiment de Brunnhilde remplit le 3me acte qui s'ouvre par un tableau d'un coloris absolument germanique, par une scène d'une grandeur exorbitante, mais épique, d'un mouvement violent mais sublime dans son genre, la chevauchée des Walkures. Elles sont huit, personnifiées toutes les huit par des cantatrices de talent, MMmes Lili Lehmann, Marie Lehmann et Minna Lammert (les filles du Rhin du *Rheingold*), Louise Jaïde, que nous avons entrevue sous les traits d'Erda, Marie Haupt, Antonia Amann, Hedwig Reicher-Kindermann (1) et Johanna Jachmann-Wagner, nièce du compositeur, cantatrice célèbre en Allemagne, retirée du théâtre depuis quelques années, mais douée encore d'un contralto puissant dont elle a tenu à honneur de consacrer les derniers éclats à son illustre parent. Les huit Walkures vous donnent une idée du personnel artiste qu'il faut réunir pour monter un ouvrage de cette importance.

(1) Mme Hedwig Reicher-Kindermann a monté en grade depuis Bayreuth ; elle occupait alors un rôle modeste dans la phalange Walkyrique ; elle est aujourd'hui la Walkure par excellence.

Elles bondissent à travers les nuages, déchirant l'air de leurs cris belliqueux, dominant la tempête elle-même, et, tandis qu'on les voit passer dans les airs, le galop fantastique et les hennissements de leurs coursiers retentissent dans la symphonie orageuse de l'orchestre affolé. *Quadrupedante..... sonitu quatit ungula nubem.* Richard Wagner aura beau se fâcher, toute la salle éclate en applaudissements.

Brunnhilde manque au rendez-vous des Walkures. Mais la voici avec Sieglinde à qui elle ordonne de vivre pour le fils de Siegmund, pour le futur Siegfried. Vainement ses sœurs la conjurent de ne pas braver les ordres de son père. La pitié l'emporte sur l'obéissance et le respect filial. Brunnhilde assure à Sieglinde un refuge dans la forêt prochaine. Il était temps, Wotan entre, en proie à la plus terrible colère qui ait jamais agité l'âme d'un dieu. Brunnhilde que ses sœurs tenaient cachée comparaît devant lui. Le dieu lui reproche amèrement sa révolte et prononce sa condamnation. La Walkure n'est plus. Désormais le Walhalla sera fermé pour elle, et la vierge céleste ne sera plus qu'une femme, réduite aux vulgaires occupations du ménage, sous le joug du premier manant qui l'aura possédée. La fureur de Wotan est

telle que les Walkures épouvantées s'enfuient loin de leur sœur sur leurs chevaux qu'emportent les dernières rafales de l'ouragan. Le calme se fait peu à peu dans la nature, mais l'âme irritée de Wotan est plus lente à s'apaiser. Brunnhilde se défend en invoquant la pitié qu'elle a ressentie pour ses enfants à lui, les Wœlsungen. Il résiste. Brunnhilde l'implore, elle fait appel à sa pitié à lui, à son affection pour la fille de ses désirs. Il résiste encore. Mais, du moins, s'écrie-t-elle enfin, si je dois être à un autre, que ce ne soit pas au premier venu, à un lâche; si je dois m'endormir sur ce rocher d'un sommeil semblable à la mort jusqu'au jour où je me réveillerai femme, que je sois du moins le prix du courage, et que celui-là soit un héros libre et sans peur qui me réveille et me possède. Wotan ému consent. A sa voix Loge, le dieu du feu, allume autour du rocher une flamme immense, un brasier ardent, qui dévorera l'insolent, fera reculer le lâche et ne livrera passage qu'au héros véritable, au guerrier sans peur ni bassesse, digne époux de la vierge sans tache. Ce duo de proportions colossales est une scène de la plus majestueuse beauté, qui se termine sur l'un des plus étonnants effets de théâtre que l'imagination puisse rêver. Un motif délicieux, celui du sommeil

de Brunnhilde, forme la trame du tissu musical, sur lequel le motif du feu, développé avec une étincelante fantaisie, projette des gerbes de lumière et de flamme qu'on voit luire sur la scène tout autour de la Walkure endormie, et qu'on entend crépiter dans le brasier de la symphonie orchestrale.

Ce troisième acte de *la Walkure* est dans son genre un pur chef-d'œuvre, d'une rare intensité d'émotion dans les implorations de Brunnhilde et les adieux de Wotan à sa fille, d'une coloration toute personnelle dans la formidable chevauchée du début et dans le magique rayonnement de la scène finale.

L'opéra tout entier se distingue du *Rheingold*, par une allure plus hardie, par une coloration plus homogène, par une inspiration plus hautaine et plus violente, entrecoupée d'éclairs de sensibilité agitée qui rachètent largement certaines longueurs dont l'aridité pourrait bien être une préméditation du compositeur, le plus malicieux des artisans du repoussoir musical. Le fait est que ces longueurs n'ont pas empêché l'émotion, si elles ne l'ont pas servie. L'impression a été tout autre, mais non moins vive que la veille, et les artistes étaient unanimes à proclamer que pour être l'auteur de *la Walkure*, après avoir été l'auteur du *Rheingold*, il faut être deux fois maître.

SIEGFRIED

DEUXIÈME JOURNÉE

Bayreuth, 18 août.

Le drame de *Siegfried* est le point culminant de la tétralogie. C'est le mythe grec d'Héraklès transplanté au fond des forêts sauvages de la Germanie. Siegfried tuant le dragon Fafner, c'est Hercule vainqueur de l'hydre de Lerne. Il y a aussi comme une réminiscence du mythe de Prométhée dans la hardiesse de ce héros qui ne connaît point la peur et qui, traversant le cercle de feu allumé par Wotan et Loge autour de Brunnhilde endormie, s'élance enivré de bravoure, de jeunesse et d'ambition inconsciente pour ravir aux dieux sinon la foudre, c'est-à-dire la science et la puissance, du moins l'amour, autre forme du pouvoir et du savoir. A ces souvenirs, à ces analogies, vient s'ajouter l'idée grandiose de la fin des dieux. L'écrou-

lement de l'Olympe germanique, annoncé dans le *Rheingold*, ajourné dans *la Walkure*, est bien près de se réaliser dans le *Siegfried*. Wotan lui-même y aspire. Le déclin des dieux commence à l'avènement du libre héroïsme, fils de la divinité. Les héros succomberont, mais entraînant dans leur catastrophe la puissance surhumaine dont le Walhalla est la forteresse et le symbole, et faisant place à l'humanité consciente de sa force et de sa faiblesse et maîtresse de ses destinées.

Siegfried est la vie même dans tout l'épanouissement de la jeunesse et de la gaieté, également insouciante et curieuse, et surtout avide d'action. Alors que son âge « fleuronne en sa plus verte nouveauté », son âme fraîche, ouverte à toutes les sensations, respire en quelque sorte le parfum des choses qui l'entourent. Rien ne l'étonne et tout l'amuse. Rien ne l'effraye surtout, pas même les fauves des bois. C'est ainsi qu'au début du premier acte nous le voyons entrer en scène tenant en laisse un grand diable d'ours qu'il a pris au gîte, joyeusement dompté et ficelé. L'adolescent est déjà un héros, le héros est encore un enfant. Une chose surtout l'attire, la sympathie, l'amour que la nature lui enseigne, à défaut de

l'éducation et de l'exemple. Il se croit le fils de Mime, le forgeron. Vous avez reconnu ce Mime, qui a fait dans le *Rheingold* une apparition furtive et piteuse, Mime, le frère et le souffre-douleur d'Alberich le Nibelung. Depuis la conquête du trésor et de l'anneau, Mime a fui la tyrannie d'Alberich, et s'est réfugié dans une caverne où il s'est établi forgeron pour son compte. C'est là qu'il a recueilli Sieglinde, protégée par Brunnhilde à la fin de *la Walkure*. C'est là que Sieglinde a mis au monde le fils de Siegmund, Siegfried. Ne vous étonnez pas de cette généreuse compassion de Mime, un Nibelung comme Alberich, c'est-à-dire un nain, un avorton de Dieu, un être tortueux et vil en qui s'incarnent, comme en son frère, toutes les passions basses, avec plus de malice et plus de lâcheté. Mime sait que Siegmund et Sieglinde sont les enfants de Velse (ou Wotan) et que de grandes destinées sont réservées à leur rejeton. Il se propose de l'exploiter. Quel est son but? Quel est son plan? Mime n'a pas renoncé à l'or du Rhin, au trésor qui était jadis l'honneur du Nibelheim, au « Tarnhelm », au casque de Protée dont la fatuité niaise d'Alberich a sottement stérilisé la vertu magique, à l'anneau qui assure la puissance infinie. Tout ce

trésor, conquis par Wotan, appartient, depuis l'avant-dernier tableau du *Rheingold*, à Fafner, le dernier des Géants. Fafner n'est pas commode. A l'aide du « Tarnhelm » il a pris la forme d'un épouvantable dragon, pour mieux garder les richesses qu'il est incapable d'utiliser. Ce n'est pas Mime qui aura raison du monstre. Mais qui sait si avec le concours de Siegfried, habilement employé, le nain malicieux, l'avorton perfide ne regagnera pas la partie perdue par Alberich ?

La convoitise de Mime est le sujet de la première scène qui se déroule sur les motifs du Nibelheim, de la forge et de l'épée, car pour tuer Fafner, il faut une épée, une seule, celle de Velse arrachée par Siegmund du frêne de Hunding, l'épée Urgence, celle-là et pas une autre. Mime en possède les fragments, confiés à Sieglinde par Brunnhilde après le duel du second acte de *la Walkure*, mais toute son habileté de forgeron est impuissante à reconstituer cette divine épée, sur la pointe de laquelle est bâti tout le premier acte.

Qui la forgera ? Mime se le demande, quand apparaît Siegfried avec son ours, dont le public s'amuse beaucoup plus que le misérable Nibelung, complétement terrifié, et à peine remis de son

effroi longtemps après que la bête, débarrassée de ses liens, a repris le chemin de la forêt. Siegfried est las de la vie qu'il mène dans la caverne du nain. La forêt ne lui suffit plus. Le monde l'appelle. Il a des doutes sur sa filiation. Lui, Siegfried, être le fils de ce forgeron plus petit que nature, est-ce vraisemblable? Et sa mère? Il n'a jamais entendu parler d'elle. Là-dessus toute une série de questions qui font tomber des lèvres de Mime des réponses plus stupéfiantes les unes que les autres pour l'ignorance de Siegfried. Les fragments de l'épée paternelle sont pour lui toute une révélation. Cette épée il la veut. Elle sera dans le monde son porte-respect. Il ordonne à Mime de la lui reforger et se jette dans la forêt voisine pour y rêver en liberté à l'avenir qui s'ouvre devant lui.

Voilà Mime très-embarrassé, comme bien vous pensez, lui qui vingt fois déjà et toujours sans succès a essayé de ressouder les tronçons de l'épée. Une visite qu'il reçoit à l'improviste ajoute à son embarras. Le visiteur n'est autre que Wotan, mais il ne dit pas son nom. Le dieu, déjà fatigué de sa divinité, s'appelle pour le monde entier le Voyageur (Wanderer). Il va de contrée en contrée, armé de sa lance de frêne sur

laquelle sont inscrites les lois qu'il impose aux habitants de la terre, vêtu d'un grand manteau bleu, et coiffé d'un large chapeau noir incliné à gauche sur le front, de manière à dissimuler la perte d'un de ses yeux. Car j'ai oublié de vous dire que Wotan est borgne. Pour conquérir Fricka, il lui a fallu sacrifier un œil; il le raconte lui-même au second tableau du *Rheingold*. La scène entre le Voyageur et Mime est un double défi dont la tête de chacun est l'enjeu. Le dieu et le nain se posent tour à tour trois questions. Wotan a réponse à tout. Mime est moins heureux. A la troisième question, il reste court, et se sent menacé, car après avoir fait mine de refuser l'hospitalité au voyageur, il n'a pas tardé à deviner en lui un être supérieur, qui sait et peut beaucoup. Pourtant il a appris quelque chose dont sa ruse se flatte encore de tirer parti. L'épée qui doit tuer Fafner ne sera forgée que par celui qui n'a pas appris la peur. Serait-ce Siegfried? Peut-être. Siegfried ne sait pas ce que c'est que la peur, mais Siegfried n'est pas forgeron... Il le sera bientôt. Le voici qui reparaît et demande son arme. L'épée, où est l'épée? Comment! elle n'est pas encore prête? Qu'à cela ne tienne. Siegfried la forgera lui-même. Et Mime de hausser les

épaules. « Si tu t'étais appliqué à cet art, il te viendrait bien à point, dit-il à son jeune pupille, mais tu n'as jamais été qu'un élève médiocre. Que diable veux-tu faire de bon ? » A ce discours pédant, Siegfried réplique par ce trait que Wagner, je le parierais, destine à certains critiques de son œuvre : « Ce dont le maître est incapable, comment l'élève pourrait-il l'avoir appris, s'il avait toujours obéi ? » Arrière les soudures de Mime, vingt fois recommencées et toujours inutiles, règles d'école, bonnes pour les forts en thème, les impuissants et les timides. Siegfried forgera lui-même à sa manière, en ne songeant qu'au but et en se moquant du procédé. Il commencera s'il le faut, par la fin ; qu'importe ? pourvu qu'il aboutisse. Mime le laisse faire. L'audace du jeune homme le confond ; il n'a qu'un profond mépris pour sa fabrication désordonnée, contraire à tous les principes de la mélodie classique de la forge, mais il prévoit le succès et se prépare à en tirer parti. Le dragon n'a plus longtemps à vivre, mais pour se débarrasser du vainqueur, Mime, le perfide Nibelung, élabore, sur le brasier de la forge dont Siegfried tout en chantant, agite le soufflet, une drogue qu'il se flatte de lui faire avaler plus tard, quand le dragon sera tué et le

trésor reconquis. Forge maintenant, mon gaillard, forge l'épée qui s'est brisée dans la main de ton père. Ton compte est bon. Et Mime va et vient, narquois, railleur, sûr de son fait, prenant en pitié l'assurance de Siegfried qui forge et reforge comme s'il n'avait jamais fait autre chose de sa vie. Cependant quand l'épée s'abat sur l'enclume et la coupe en deux du premier coup, Mime ébahi tombe à la renverse, plus terrifié que jamais.

Mime, c'est M. Schlosser, de Munich, excellent d'un bout à l'autre, comme chanteur et comme comédien. Ce Quasimodo du Nibelheim est une création originale, d'un comique achevé, qui réalise toutes les intentions du poëte et du musicien, et qui n'a pas laissé de contribuer au succès du *Siegfried*. M. Betz, le Voyageur, a toujours son slyle large, un peu monotone, et sa grande et belle voix, remise des fatigues que trahissaient les adieux de Wotan à la fin de *la Walkure*. Siegfried, c'est M. Unger, de Mannheim, le ténor que Richard Wagner a maintenu envers et contre tous en possession de ce rôle écrasant. Le personnage de Siegfried méritait une interprétation plus complète, mais le rôle est difficile, complexe, multiple ; il y faut, avec une grande voix, toutes

les flammes de la spontanéité naïve et jeune, et toute l'expérience du chanteur et du comédien. Si le clavier des passions dont se compose le rôle est trop étendu pour M. Unger, cet artiste, que Richard Wagner style depuis deux ans à Bayreuth avec persévérance sinon avec confiance, a cependant une ou deux qualités qui expliquent son adoption par l'auteur de la tétralogie. D'abord il est infatigable, et dans la scène étonnamment réaliste de la forge, il ne serait pas donné à tout le monde de tirer le soufflet et de battre le fer, comme il le fait, en chantant à pleine voix les couplets énergiques de Siegfried. Et puis, sous les traits de M. Unger, le fils de Siegmund, ressemble à son père, c'est-à dire à M. Niemann, circonstance décisive au point de vue de l'effet de scène et de l'illusion dramatique, une des préoccupations principales de Richard Wagner.

Ce premier acte est l'un des plus grands succès de la tétralogie. Il y a là sur la scène une vitalité exubérante qui enivre le public, et dans l'orchestre une fécondité de ressources qui ont vivement intéressé les musiciens. Tout y est contraste et mouvement. Après le monologue de Mime dont la basse rêverie assourdit l'orchestre, la joyeuse

entrée de Siegfried, dont le premier chant, avec plus de fougue, rappellecelui de Walther von Stolzing au premier acte des *Maîtres chanteurs*; l'analogie musicale n'est que la conséquence de l'analogie dramatique; des deux côtés le jeune homme, chevalier ou héros, chante l'éveil de l'âme, à la poésie dans les *Maitres chanteurs*, à l'amour dans *Siegfried.* Après la scène du Wanderer, dont M. Betz fait mieux ressortir la divinité cachée que l'ironie évidente, la seconde entrée de Siegfried, et la scène de la forge, où d'une part, l'énergie, l'entrain du jeune homme, sa franchise et son ardeur au travail, d'autre part la frayeur du nain, ses espérances rentrées, ses noirs complots, se font opposition comme un oui à un non, comme une nature en dehors à une nature en dedans. Et la musique alerte, ingénieuse et puissante, suit avec une incroyable promptitude d'esprit, de son et de contrepoint les moindres péripéties intérieures ou extérieures, psychologiques ou pittoresques, invisibles ou tangibles de l'action scénique, sans réduire en poussière par l'excès du détail subtil la beauté des grandes lignes et l'effet d'ensemble. C'est l'acte des conversions, un charme pour l'oreille et pour l'esprit. Pendant l'entr'acte aux alentours du théâtre, où la

brise du soir repose des émotions et des chaleurs de la salle, ce n'était qu'un cri d'admiration. Les forts se glorifiaient d'avoir pressenti cette page merveilleuse, les humbles en glorifiaient l'auteur, les malins se félicitaient de n'en avoir pas escompté au piano l'impression théâtrale, et le mot « colossal » forçait les lèvres les plus rétives.

Les musiciens ne sont pas tous aussi satisfaits du second acte, mais je ne sais pas de public, artiste ou non, aristocratique ou populaire, qui puisse résister aux séductions de cette fantaisie poétique et musicale. Rien de plus amusant que les scènes du dragon, en l'honneur duquel les contre-basses et les contre-tubas, mégathériums de l'orchestre, dessinent un motif énorme, rauque et pesant, un motif plésiosauresque, un motif mammouth. On n'avait pas grande confiance dans cette création de la zoologie wagnérienne, inévitable d'ailleurs; on n'imagine pas Siegfried sans Fafner. L'ours du premier acte a fait sourire. Que sera-ce du dragon Fafner, d'autant plus que le monstre doit chanter et combattre? Le monstre n'est nullement ridicule. Question d'exécution. Vous voyez combien de réussites de détail sont nécessaires au succès d'une pareille œuvre. La gigantesque cara-

pace du monstre, du fond de laquelle M. Reichenberg, aidé d'un porte-voix qui en triple la sonorité, pousse sa formidable voix de basse profonde, sa gueule immense et la vapeur vénéneuse qu'elle secrète pour asphyxier l'ennemi avant de l'écraser, ses mâchoires toujours en mouvement et en appétit, sa queue en spirale plus haute que les plus hauts arbres de la forêt, tout cela est on ne peut mieux exécuté. Ce Fafner primigenius chante et joue son rôle en artiste de race: il a un caractère, ses dernières paroles, empruntées aux *Eddas*, ont de la grandeur, et il meurt en dragon tragique. Et la scène qui suit entre Siegfried et l'oiseau de la forêt ? C'est comme un songe d'une nuit d'été, sans réminiscence mendelssohnienne. Mlle Lili Lehmann est ravissante dans ce personnage ailé, et sa voix de fauvette est si claire qu'il semble inutile de boire une seule goutte du sang du dragon pour en comprendre les plus fines intentions. C'est l'oiseau qui avertit Siegfried des projets de Mime, et l'épée qui vient de tuer le dragon transperce le misérable Nibelung. C'est l'oiseau qui voyant Siegfried seul, ne sachant que faire de sa double victoire, appelant une âme qui réponde à la sienne, un cœur qui batte à l'unisson du sien, c'est l'oiseau de la forêt qui lui donne l'idée de la

femme, de la plus belle des femmes, et s'offre à le guider jusqu'au pied du rocher au sommet duquel repose Brunnhilde, endormie dans l'attente de l'époux. Siegfried pousse un cri de joie, s'élance à vol d'oiseau sur la route qui doit le mener à sa plus glorieuse conquête, à sa plus belle victoire. Les scènes de l'oiseau sont exquises. Cela est frais, aérien, léger. Le malheur de tout cela pour le « recensionniste » comme dit Richard Wagner, c'est qu'il est à peu près impossible d'analyser, de manière à éviter la dissection glaciale et mortelle, l'impression toute vivante qui se dégage de la triple synthèse poétique, musicale et théâtrale. Mais le supplice ne commence qu'avec l'article. Au théâtre, le charme est souverain, et c'est peut-être un des plus beaux triomphes de Richard Wagner, un de ceux dont il est le plus fier, que de paralyser la critique musicale.

Au troisième acte, après l'évocation d'Erda par Wotan qui lui fait connaître sa volonté, la fin des dieux, — car la réalisation de la prophétie d'Erda est devenue le vœu suprême de Wotan, — après une scène entre Siegfried et Wotan, qui toujours sous les traits du Voyageur essaye de barrer le chemin au fils de Siegmund, mais dont la lance de frêne se brise sous les coups de l'épée qu'elle a bri-

sée elle-même au second acte de la Walkure, nous nous retrouvons au faîte du rocher de Brunnhilde. Un fleuve de feu, merveille de décoration et de machinerie, a inondé la scène de vapeurs pourprées, à travers lesquelles Siegfried, enflammé de bravoure et rayonnant d'allégresse et d'espérance, suit l'oiseau de la forêt jusqu'au sommet de la roche. Le réveil de Brunnhilde, rappelée à la vie par le baiser de Siegfried, est l'apogée dela partition. Dans cette scène où la passion est plus ardente que le feu allumé par Loge autour de la Walkure endormie, Mme Materna, déjà remarquable dans le drame précédent se montre cantatrice excessive peut-être, mais tragédienne accomplie. Elle dit le récit avec une majesté digne de la fille de Wotan. Son réveil, son salut à la nature retrouvée, — encore un emprunt à l'une des plus belles inspirations des *Eddas*, — le premier hommage de sa tendresse à Siegfried, la résistance de la vierge aux obsessions implacables de l'amant, et finalement l'abandon de la femme, toutes les hardiesses et toutes les vigueurs de cette situation troublante sauvée par le caractère épique de la poésie, elle les interprète en grande artiste. La déclamation du réveil est imposante ; la fin du duo, — car c'est un duo et pour la pre-

mière fois dans l'œuvre, sauf le trio des filles du Rhin qui ne représentent qu'un seul et même élément, nous jouissons d'un entrelacement de voix humaines,—la fin est d'une violence par trop walkyrique pour notre humanité moderne ; mais les mélodies du milieu respirent une adoration tellement parfaite que le souvenir s'en impose même aprés l'explosion cuivrée de la péroraison.

La couleur forte et presque monochrome de la *Walkure*, dont l'homogénéité contraste avec la variété et la souplesse picturale des tableaux du *Rheingold*, ne nuit pas au succès du *Siegfried*, de sa gaieté bondissante, de sa fantaisie légère comme l'oiseau de la forêt, et de ses ardeurs passionnées. Bien que chacun de ces drames forme en lui-même un tout complet, il importe, pour les apprécier à leur vraie valeur, de ne pas les détacher de l'œuvre monumentale qu'ils contribuent à édifier, et ceux-là même qui trouvent à redire aux proportions extraordinaires de l'édifice ne peuvent se défendre d'admirer le génie de l'architecte, sa puissance de conception, et l'art avec lequel il distribue ses matériaux, ses effets de lignes et de reliefs, ses ombres et ses lumières. Le *Rheingold* est une ingénieuse et savante combinaison de lignes, la *Walkure* une ombre en relief, pour ainsi

parler, et le *Siegfried*, comme son héros, une lumière, une lumière victorieuse.

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

TROISIÈME JOURNÉE.

Bayreuth, le 20 août.

N'était son troisième acte, la *Gœtterdæmmerung*, ce crépuscule des dieux, serait aussi le crépuscule de la tétralogie. On assure que c'est une question d'exécution, que les artistes étaient fatigués, le public aussi, non pas à cause de l'œuvre, car le *Siegfried* de la veille avait ranimé tous les courages, mais à cause de la chaleur, qui sévit ici comme partout, chaleur terrible en dépit d'une brise légère qui rendrait le soleil supportable, si elle n'avait l'inconvénient de déchaîner dans l'atmosphère une poussière énervante et aveuglante. Pourtant la fatigue de tous était bien plus accablée au commencement du troisième acte qu'au début de cette quatrième journée dramatique ; la température de la salle s'était élevée à un diapason fantastique, et cela n'a pas empêché ce troisième acte

de renouveler et de dépasser les plus hautes impressions des premiers jours. N'est-on pas en droit d'en conclure que les deux premiers actes sont infiniment moins heureux, et que l'auteur, forçant la mesure de son génie, a trop exigé de la tension cérébrale du public? *Heil dir*, *siegendes Licht*, honneur à toi, lumière victorieuse, tel est le salut de Brunnhilde au héros qui la délivre du sommeil divin et la conquiert à l'amour terrestre. On pourrait dire que les trois premières partitions de la tétralogie sont une conquête par la lumière, l'héroïsme et l'amour, mais que dans les deux premiers actes de la *Gœtterdæmmerung*, dans le premier surtout, Richard Wagner n'est plus le Siegfried allègre et rayonnant que nous venons d'applaudir d'enthousiasme ; il a coiffé le sombre « Tarnhelm » du Nibelung, il a pris le masque de Gunther ; c'est par la violence qu'il impose à la foule comme à la Walkure sa domination intraitable, et la foule révoltée mais vaincue n'a plus qu'à pousser le cri de détresse impuissante de Brunnhilde : « Was koenntest du wehren, elendes Weib ? » Misérable femme, misérable foule, que pourrais-tu encore refuser ? Le fait est qu'elle ne refuse pas son admiration au troisième acte. L'exorde ne serait-il encore ici qu'un repoussoir pour faire ressortir la péroraison,

et Richard Wagner se serait-il une fois de plus inspiré de cet aphorisme qui pourrait servir d'épigraphe à son œuvre : Il faut payer le bonheur ? Peut-être, mais cette fois nous l'avons payé avec usure. Il y a lieu néanmoins de tenir compte de l'opinion de tout un parti d'artistes sérieux qui considèrent la *Gœtterdæmmerung* dans son ensemble comme le chef-d'œuvre de l'œuvre, comme l'apogée de la tétralogie. S'il en est ainsi, l'impression pénible de la majorité du public viendrait de ce que des quatre partitions dont se compose *l'Anneau du Nibelung*, celle de la *Gœtterdæmmerung*, publiée la dernière et assez récemment, a été généralement la moins déchiffrée, la moins étudiée avant les représentations de Bayreuth.

Le poëme est singulièrement touffu, et ce que nous avons de mieux à faire pour nous y retrouver est de suivre acte par acte, scène par scène, les péripéties d'une action qui est très-voyageuse et qui met en mouvement un grand nombre de personnages. Siegfried et Brunnhilde sont les héros de ce poëme comme des deux journées précédentes. La *Walkure* est le poëme de la mort de Siegmund et de la naissance de Siegfried. Celui-ci n'y paraît pas, et pour cause, mais le motif plein de bravoure qui le représente dans l'orchestre y fait

au troisième acte une ou deux apparitions géniales, par exemple au moment où Brunnhilde conjure Sieglinde de vivre pour le héros qu'elle porte en elle, et plus tard quand la Walkure, désespérant d'échapper au châtiment que lui impose le maître des dieux, le supplie au moins de la soustraire aux étreintes du lâche, et de la réserver comme une récompense pour le héros sans peur qui franchira le cercle de feu. Wotan lui-même, à la fin de ce merveilleux troisième acte, abandonnant sa fille endormie au milieu des flammes, expose largement et pompeusement le motif de Siegfried qui se combine avec les motifs du sommeil et du feu, et cette triple alliance mélodique — une des plus belles choses que l'on puisse entendre—annonce le réveil de Brunnhilde et la venue de son vainqueur. La *Walkure* est donc l'aurore de Siegfried, dont l'héroïsme s'épanouit dans le drame qui porte son nom. Dans la *Gœtterdæmmerung*, Siegfried meurt, avec Brunnhilde, avec les dieux eux-mêmes, et son bûcher allume l'incendie du Walhalla désormais impuissant et inutile.

Deux heures, ou peu s'en faut, sont consacrées au prologue et au premier acte, quatre tableaux qui se jouent tout d'une traite.

Le prologue se compose de deux scènes, qui se

passent sur le rocher des Walkures. D'abord, la scène des trois Nornes, Parques germaniques, filant dans la nuit le câble de la destinée ; sombres harmonies, rhythmes traînants et insaisissables qui atrophient et asphyxient les motifs principaux du *Rheingold*. Cela ne manque pas de caractère, mais c'est bien long. Enfin le câble se brise. C'est la fin des dieux qui s'annonce. Les Nornes s'abîment sous terre. Il était temps. Le soleil se lève. Scène de la séparation de Brunnhilde et Siegfried. Cela est plus frais naturellement, malgré le chagrin de l'épouse, et surtout plus humain. Siegfried tout armé s'en va chercher de nouvelles aventures. Il part, mais non sans esprit de retour, laissant à Brunnhilde, en gage de sa foi, son anneau, l'anneau du Nibelung, butin de sa victoire sur le dragon Fafner. La Walkure lui amène son cheval noir, Grane ; elle a peine à se séparer de son époux, mais elle comprend que la vie et l'action l'appellent, et que l'amour ne saurait être son unique destinée. Siegfried a repris le chemin du monde. Du haut du rocher Brunnhilde le suit longtemps du regard. Elle le cherche longtemps encore après qu'il a disparu, longtemps après que les échos de la vallée lui ont apporté les dernières fanfares du cor d'argent de son héros. La scène est jolie, d'autant plus

qu'elle succède au câble fatal et interminable des Nornes.

Premier acte, Changement à vue. Le palais des Gibichungen aux bords du Rhin. Gunther, sa sœur Gutrune, et son demi-frère Hagen sont attablés devisant et buvant. Tous trois sont enfants de la reine Grimhild, mais tandis que Gunther et Gutrune sont légitimement issus du roi Gibich, Hagen est le fils adultérin du Nibelung Alberich, et toutes les haines, toutes les perfidies, toutes les convoitises et tous les instincts criminels de son père revivent en lui, démon à la seconde puissance. Ces trois caractères sont nettement tracés. Gunther, pas méchant, mais sans ressort pour le bien, âme sans initiative, faite pour devenir l'instrument de la première énergie, bonne ou mauvaise, qui saura le dominer. Cette énergie est celle de Hagen, le bâtard, qui domine aussi Gutrune, la coquette et voluptueuse fille. Il manque à Gunther une épouse, à Gutrune un mari. Hagen sait bien des choses par Alberich qui parfois lui apparaît dans la nuit. Fils du Nibelung, il brûle de ressaisir l'anneau qui donne la puissance, et voici le projet qu'il a conçu : Inspirer à Gunther le désir de Brunnhilde, à Gutrune le désir de Siegfried, en leur cachant l'amour qui unit la Walkure au fils

de Siegmund. C'est l'affaire d'un instant. Siegfried se présente, offrant à Gunther l'amitié ou le combat. Gunther accepte l'amitié. Gutrune verse à Siegfried le breuvage d'oubli; le héros enivré par cette boisson magique, symbole de l'infidélité, perd le souvenir du passé, de Brunnhilde elle-même; il s'éprend pour Gutrune d'une passion aussitôt payée de retour, et lorsque Gunther lui demande d'aller lui chercher Brunnhilde à travers les flammes, et de la lui amener pour femme, il accepte... C'est raide, et cela diminue beaucoup l'intérêt qui s'attache au personnage de Siegfried, mais nous verrons plus raide que cela.

Nouveau changement à vue. Retour au rocher des Walkures. Brunnhilde attend Siegfried. Une de ses sœurs, la Waltraute, vient la supplier de la part de Wotan de lui rendre l'anneau que Siegfried lui a donné en la quittant, l'anneau du Nibelung ; elle le lui demande dans l'intérêt de Siegfried, car l'anneau est maudit et porte malheur à qui le possède, mais surtout dans l'intérêt des dieux, car la fin du Walhalla est proche, et Wotan, toujours hésitant, Wotan qui la désirait hier, voudrait bien la reculer aujourd'hui, sinon l'éviter tout à fait. Monarque absolu dans le *Rheingold* et la *Walkure*, souverain constitutionnel dans le *Siegfried* sous le

manteau bleu du « Wanderer », on ne saurait lui en vouloir d'y regarder à deux fois avant de se résigner à une abdication irrévocable; mais lui pardonner le récit de la Waltraute, voilà qui est plus difficile. Quoi qu'il en soit, Brunnhilde refuse de se dessaisir de l'anneau de Siegfried et de renoncer à l'amour même pour sauver le Walhalla. La Waltraute se retire désespérée. Brunnhilde est seule. La nuit tombe. L'orage gronde. Le cor de Siegfried retentit. Brunnhilde s'élance à la rencontre de l'époux, mais au lieu de Siegfried elle aperçoit un inconnu. Est-ce Siegfried, est-ce Gunther ? L'un et l'autre. Siegfried en effet, grâce au « Tarnhelm » qui se prête à toutes les transformations, a pris les traits et l'âme même de Gunther. Il est encore Siegfried, mais en même temps il est Gunther, et quand il se jette sur Brunnhilde, quand il lui arrache l'anneau, quand il prononce cette parole qui caractérise suffisamment la violence et la brutalité de la situation: « Jetzt bist du mein » (maintenant tu es à moi), la malheureuse femme est à la fois la victime de l'inconnu et de l'amant infidèle. Il a beau dire à son épée. « Urgence, sépare moi de la fiancée de mon frère d'armes, » la scène donne l'idée du viol, atrocité révoltante qui peut passer dans l'épopée, mais au théâtre ?

Malgré quelques beautés que je n'ai point dissimulées, malgré la puissance d'un talent qui se manifeste jusque dans la ténacité de la fatigue écrasante que ce premier acte fait subir à l'auditoire, l'impression générale était défavorable pour ne pas dire hostile. Peut-être la seconde série des représentations rectifiera-t-elle cette impression incontestable; mais le public de la première n'en pouvait plus. Si le second acte ne nous a pas reposé, du moins a-t-il secoué notre énervement.

Le second acte débute par une scène d'un sombre caractère, magistralement colorée, le songe de Hagen dont la rêverie est hantée par les souvenirs et les haines du Nibelung Alberich qui se glisse à ses côtés dans la nuit, et l'excite à poursuivre son œuvre satanique. Le jour commence à poindre. Siegfried revient de la montagne, précédant Gunther, qui s'est substitué à lui, sans que Brunnhilde s'en aperçût, et qui va ramener sa fiancée, conquise par un autre, et cependant par lui-même. Nous aurons décidément bien de la peine à débrouiller et surtout à accepter au théâtre cette substitution de personnes, même en nous rappelant les propriétés du « Tarnhelm » et les complaisances de la légende et du mythe. Siegfried s'éloigne au bras de Gutrune. Ici se place une

scène qui a fait un effet colossal aux répétitions de l'été dernier. Hagen était représenté alors par M. Scaria, de l'Opéra de Vienne, dont la forte encolure et la voix de basse plus forte encore semblaient faites pour ce rôle. Le Hagen de cette année (M. Gustave Siehr) ne renouvelle pas cet effet. L'acteur est médiocre, le chanteur banal. Hagen appelle au combat les hommes de sa tribu. Ils accourent avec leurs lances et leurs boucliers. Leurs costumes, dessinés par M. le professeur C.-E. Doepler, de Berlin, sont superbes de couleur locale. Ils sont vingt-huit chanteurs, pourvus de voix solides, et chacun d'eux a un nom au théâtre. De même pour les neuf femmes de la suite de Gutrune. Ces trente-sept voix réunies en valent cent. Mais pourquoi ce combat auquel Hagen convoque ses hommes, déjà tout enflammés d'ivresse guerrière ? Il n'y a pas de combat. Il s'agit seulement de recevoir avec solennité Gunther et Brunnhilde. Les hommes prennent la chose gaiement, et se préparent à faire aux fiancés un accueil digne d'eux. L'entrée du chœur, à la fin d'une série d'opéras où le monologue fait loi, est naturellement une précieuse ressource, et un effet certain. La scène qui suit est inacceptable au théâtre. Il n'y a pas de breuvage d'oubli qui tienne. Quand Siegfried

se retrouve en présence de Brunnhilde, quand elle devine à l'anneau qu'il porte à son doigt le stratagème auquel il s'est prêté, la substitution qu'il a consentie et qui la livre à Gunther, stupéfait de ses révélations indignées, quand elle éclate en imprécations contre le traître et l'infidèle, comment admettre qu'il ne la reconnaisse pas, et que le souvenir de son premier amour ne se réveille pas dans son intelligence et sa mémoire, sinon dans son cœur? Il est sous le charme de Gutrune, je le sais; il a bu le breuvage d'oubli, c'est entendu ; nous sommes non pas dans la réalité moderne, mais dans la fantaisie légendaire et symbolique. Soit! mais pour qu'une légende fournisse le sujet d'un drame ou seulement d'une situation dramatique, encore faut-il qu'elle soit scénique, et celle-ci ne l'est pas, malgré tout le talent, toute la passion et la fureur qu'y déploie l'interprête de Brunnhilde, Mme Amélie Materna.

Troisième acte, divisé en trois tableaux. Mais d'abord, sachez que la mort de Siegfried a été décidée à la fin du second acte, entre Hagen, Brunnhilde et Gunther, dans un trio récitant, qui a plus d'accent que de dessin, et qui fait une certaine sensation principalement parce qu'il est le seul de la partition. La haine inspire Hagen, la vengeance

Brunnhilde. Gunther, trompeur et trompé, traître et trahi, honteux du rôle qu'il joue, résiste un instant, mais Hagen le prend par la jalousie, car enfin Siegfried est le premier époux de Brunnhilde, le seul, quoiqu'il ait pris les dehors de Gunther afin de la posséder pour lui. Hagen le prend surtout par la tentation de l'anneau. Mais Gutrune, que va-t-elle dire? N'importe, c'est chose résolue, Siegfried mourra.

Au premier tableau du troisième acte, les bords du Rhin ; à droite, un rocher escarpé, par où viendra Siegfried, dont on entend au loin le cor aux sonorités argentines ; à gauche, le fleuve où s'ébattent les Rheintœchter, nageant et chantant à fleur d'eau. Quel ravissement et quel rafraîchissement que le retour de ces Ondines, que nous n'avions pas revues depuis le premier tableau du *Rheingold* ! Après les ténèbres et les violences des deux premiers actes, leur chant donne l'idée d'un rayon de soleil perçant la nue orageuse pour se jouer à la surface d'une eau limpide. Leurs corps souples et gracieux ondulent sous le miroitement des flots caressés par la lumière ; leurs jolies têtes se montrent, se noient, et reparaissent tour à tour, tandis que leurs vocalises clapotent délicieusement. Siegfried, égaré à la chasse, arrive au som-

met du rocher. Les filles du Rhin lui sourient, l'appellent, et lui demandent l'anneau du Nibelung qu'il porte pour son malheur, sans se douter du sort qui le menace. Il les trouve si charmantes qu'il est sur le point de leur jeter l'anneau maudit, mais leurs avertissements, loin de lui donner à réfléchir, excitent sa bravoure jusqu'à la témérité, jusqu'à la folie. Le héros sans peur bravera le destin lui-même ; il gardera l'anneau. Toute cette scène entre Siegfried et les filles du Rhin rappelle et surpasse les enchantements du premier tableau du *Rheingold* ; elle en a tout le charme, avec plus d'éclat. Richard Wagner s'entend à échelonner ses effets. Nous voilà payés de nos peines, et la récompense ira crescendo jusqu'à la fin du troisième acte. Siegfried, retrouvant ses compagnons, buvant le breuvage du souvenir après le breuvage d'oubli (trop de breuvages !), et leur racontant sa jeunesse, Mime, le dragon, l'oiseau de la forêt et enfin Brunnhilde, voilà encore une scène exquise, et M. Unger, médiocrement servi par son organe dans les moments de passion, détaille avec esprit, avec finesse, tous ces souvenirs de la partition précédente. Avec la mémoire est venu le remords; Gutrune à son tour est oubliée, Siegfried appelle Brunnhilde et meurt en revenant à elle, car Hagen

a choisi ce moment pour le tuer. On emporte son cadavre, et la marche funèbre qui l'accompagne jusqu'au palais des Gibichungen pendant un long changement à vue, est une admirable page symphonique, faite des principaux motifs de *Siegfried*, assombris par des sonorités funèbres, grandioses et poignantes. La scène finale, désespoir de Brunnhilde qui se retrouve aimante devant le cadavre de l'être aimé, fureur de Gunther qui veut ravir l'anneau et tombe sous l'épée de Hagen, impuissance du traître qui, pour s'emparer de l'anneau, se jette dans le fleuve auquel Brunnhilde l'a rendu, et se noie avec lui entraîné par les filles du Rhin, les funérailles de la Walkure qui se jette avec son cheval Grane sur le bûcher de Siegfried, l'incendie du Walhalla qu'on devine au loin, tout cela compose un tableau dramatique et musical d'une imposante beauté tragique, d'une couleur pittoresque extraordinaire.

Il n'y a décidément pas moyen de garder longtemps rancune à l'auteur de *l'Anneau du Nibelung*. Il a de pénibles quarts d'heure, mais après cela de si splendides moments qu'il est impossible de se fâcher.

Dans une prochaine lettre, en résumant la deuxième série des représentations, nous essayerons

de caractériser dans son ensemble cet ouvrage qu'il faut considérer comme un vaste opéra en trois actes, précédé d'un prologue. Dès à présent nous pouvons dire qne *l'Anneau du Nibelung* est l'un des plus puissants efforts du génie humain dans le domaine de l'art. L'effort se trahit par instants, mais la beauté le soutient, un souffle vivant l'anime et l'encourage; et le résultat final pour tout esprit sincère est l'admiration.

LE BANQUET

Bayreuth, 18 août.

Un banquet a réuni ce soir, au restaurant du théâtre, l'auteur de *l'Anneau du Nibelung*, les artistes, ses collaborateurs, et les patrons de son théâtre. Bien avant l'heure des toasts, Richard Wagner a pris la parole pour remercier tous les assistants de leurs sympathies, et surtout les artistes de leur coopération désintéressée sans laquelle l'entreprise de Bayreuth n'eût jamais abouti. C'est d'une voix sincèrement émue qu'il a exprimé à ces premiers patrons de son œuvre toute sa reconnaissance pour avoir deviné son art à l'époque où il était encore méconnu, à l'époque où la plupart des critiques et des journalistes se coalisaient contre lui. Le héros de cette fête intime n'a pas oublié non plus les patrons financiers de son

œuvre, les membres du comité de Bayreuth qui ont stimulé le public et réuni les fonds nécessaires à cette entreprise laborieuse et ardue. Le principal intérêt de ce speech est dans les explications rectificatives que l'orateur a cru devoir donner pour atténuer la fâcheuse impression produite par une courte allocution qu'il avait prononcée à l'issue de la représentation de la *Gœtterdæmmerung*. « Ayez une volonté, avait-il dit, et vous aurez un art. Cela dépend de vous. » Et chacun de conclure que, dans la pensée de Wagner, l'art, au moins en Allemagne, date de Wagner, et que ce qui s'est fait avant lui ne compte pas. Des amis lui ont rapporté cette interprétation qui était à peu près générale. Or cette interprétation n'est pas conforme à sa pensée, il proteste. Il a songé, il est vrai, à un art nouveau qu'il n'a pas la prétention de créer tout d'une pièce, mais auquel il a l'ambition de donner l'impulsion. Il s'agit, bien entendu, de l'art du théâtre. En France, cet art existe, il a sa physionomie propre, son caractère individuel, de même en Italie. Pour moi, dit Richard Wagner, j'adore l'opéra italien, parce qu'il a sa beauté à lui, parce qu'il caractérise la nation d'où il émane. Il n'en est pas de même en Allemagne, où l'art du théâtre, à prendre les choses de haut, n'existe

pas. Le monde entier connaît l'opéra italien, l'opéra français ; il connaît aussi des opéras allemands, mais non pas l'opéra allemand. La création de l'opéra allemand, du théâtre qui caractérise la nation allemande dans sa plus haute manifestation artistique, telle est l'œuvre à laquelle Richard Wagner convie tous ses compatriotes, et c'est pour cela qu'il leur dit : « Voulez-vous un art? Cela dépend de vous. Ayez une volonté, vous aurez un art, un art nouveau, un théâtre national. » L'entreprise de Bayreuth est un coup d'épaule donné à une œuvre d'avenir qui a été de tout temps le but des efforts de l'artiste. « J'ai passé, dit Wagner, les premières années de ma vie dans les milieux artistiques les plus plats, les plus ignobles (le fait est qu'il a commencé par diriger des farces, des *possen*), et je n'ai jamais songé qu'à m'élever, et à élever mon art. De degré en degré, je suis arrivé à Bayreuth, et bien souvent, je l'avoue, je me suis senti irrité de l'obstination du public à attribuer à mon œuvre un caractère qu'elle n'avait pas, et à ne pas en apercevoir la tendance nationale. »

Il me serait difficile de vous donner tous les détails de ce discours, qui a fait la meilleure impression; je crois vous en avoir donné le sens exact. Il a été débité avec un abandon, une bonhomie qui

ont surpris et charmé ceux des convives qui ne connaissent Wagner que par ses écrits.

Après ce discours, Wagner a fait le tour de la salle, ayant à son bras Mme la baronne de Schleinitz, une wagnérienne de la veille, à qui l'avenir réserve encore une belle série de lendemains. Une dame italienne lui a fait présent d'une couronne d'argent, et rien n'était plus amusant que de voir le farouche auteur de *l'Anneau du Nibelung* se promener au milieu des convives et des applaudissements, saluant, riant, ôtant sa couronne, la remettant, heureux, radieux et bon enfant. Je croirais bien que c'est la première fois que Wagner est aimable et qu'il en a l'air. Mais après une apothéose pareille à celle de ces jours derniers, il serait inexcusable de ne pas s'humaniser, de ne pas renoncer aux rudesses, aux brusqueries, aux boutades qui s'expliquaient pendant la période de ses luttes, de ses déboires, qui l'ont soutenu au plus fort de ses désespoirs.

Plusieurs orateurs ont pris la parole après Richard Wagner. D'abord, M. Duncker, membre du Parlement de Berlin, libéral national. « La postérité, a-t-il dit, jugera l'œuvre de Richard Wagner, et dira si elle est appelée à survivre à l'époque qui l'a fait naître, mais ce que nous pouvons faire,

nous ses contemporains, c'est rendre hommage à l'incomparable énergie de l'artiste, à la vigueur morale qui lui a permis de triompher de tous les obstacles, de toutes les résistances. » Puis M. le comte Apponyi, dont le speech inspiré des œuvres de Wagner, et tout particulièrement du *Siegfried*, a obtenu le plus vif et le plus légitime succès. M. le comte Apponyi, qui est Hongrois, parlait au nom des étrangers, et s'exprimait dans un excellent allemand. Il a comparé au réveil de Brunnhilde, le réveil de la tragédie lyrique reconquise par Richard Wagner, qui vient de la tirer de son sommeil magique en lui donnant le baiser de son génie, et lorsqu'à la fin de son toast, invoquant la muse tragique, il s'est écrié en son nom, empruntant les paroles de Brunnhilde à Siegfried : *Heil dir, Siegendes Licht* (honneur à toi, lumière victorieuse), toute la salle a acclamé l'orateur en même temps que l'auteur de la tétralogie. Après une allocution de M. Nohl, publiciste allemand bien connu, Richard Wagner a repris la parole pour porter un toast à Franz Liszt, son plus fidèle ami, son protecteur, le premier de ses patrons à coup sûr, l'homme généreux qui a relevé son courage dans la plus profonde détresse et lui a donné, omme Wotan à Siegmund, l'épée de délivrance,

en lui inspirant confiance en lui-même. Liszt, profondément ému, s'est jeté dans les bras de Wagner, aux applaudissements de tous les convives.

Après cela, s'est écrié Richard Wagner, plus une parole sérieuse. Un négociant de Cologne, ténor amateur, M. Pütz, a pris la balle au bond. Toast humoristique, assez drôle, mais un peu long, qui a été le crépuscule badin de cette fête intime, très-réussie.

UNE SOIRÉE CHEZ RICHARD WAGNER

Bayreuth, 20 août.

Hier soir, grand tralala chez Richard Wagner. Dès la veille, au banquet, la fête était annoncée par les intimes de la maison. « Grand tralala », le mot est reçu ici et très-bien pris, et l'illustre beau-père, le fidèle ami de l'auteur de la tétralogie, Franz Liszt, le répétait aux personnes de sa cour, sans la moindre intention d'ironie, j'en suis bien convaincu.

La maison de Wagner est située dans le Rennweg, comme je vous l'écrivais dans ma première lettre. Le jardin auquel je prêtais un faux air de parc est un potager patriarcal dissimulé derrière une rangée d'arbres. Une modeste avenue, partant de la grille, aboutit à un rond-point fleuri que domine sur un piédestal de pierre bleue le buste colossal du roi de Bavière. Les voitures faisant le tour du rond-point et du buste déposent les

invités devant le péristyle. On monte quelques marches et l'on entre.

La maison est vraiment princière, admirablement appropriée aux réceptions nombreuses, aménagée et distribuée avec beaucoup de goût et une remarquable intelligence de la grande vie. Négligeons le vestibule et l'antichambre. Nous voici d'abord dans une sorte de *hall*, une vaste salle rectangulaire toute dallée, dont la hauteur est celle de la maison elle-même, éclairée le jour par un toit vitré. Les appartements du premier étage donnent sur une galerie circulaire du haut de laquelle on plonge jusqu'au pavé de la salle. Une frise faite d'ornements en grisaille et de petits tableaux de couleur assez crue développe sous la galerie, tout autour de la salle, les principaux épisodes du poëme des *Nibelungen* qu'il ne faut pas confondre avec la tétralogie de Richard Wagner, dont les épisodes sont sensiblement différents et dont la pensée mère est tout autre, plus primitive, plus fruste, plus franchement germanique, bien que les drames lyriques soient postérieurs de je ne sais combien de siècles à la vieille épopée, et notamment sans aucune trace d'influence chrétienne. *L'Anneau du Nibelung* doit bien plus aux *Eddas* qu'au *Nibelunge-Nôt*. C'est

une œuvre de réaction païenne ou de progrès païen comme on voudra, cela dépend des points de vue. Cette salle, d'un aspect simple et sévère mais noble, est ornée de statuettes en marbre, présents du roi de Bavière, figurant les types principaux des premières œuvres du maître, le Hollandais volant du *Vaisseau fantôme*, le chevalier Tannhæuser, Lohengrin le chevalier au Cygne Walther von Stolzing le « Siegfried » des *Maîtres Chanteurs de Nurenberg*, Hans Sachs le Wotan de ce Siegfried, le Franz Liszt de ce Richard Wagner.

C'est Richard Wagner qui a inspiré sinon tracé le plan de cette habitation magnifique. Je n'avais donc pas tort d'emprunter une comparaison à l'architecture pour caractériser son génie.

A droite du *hall*, la salle à manger ; à gauche, le boudoir de Mme Richard Wagner, délicieux fouillis de meubles, de curiosités et d'objets d'art, parmi lesquels un autographe de Beethoven, une excellente aquarelle gouachée du célèbre peintre Menzel de Berlin, représentant une réception intime, à la cour de Weimar, me dit-on, et le portrait de Liszt jeune, crayon magistral d'Ingres. Ce boudoir éclairé à la japonaise par de mystérieuses lanternes de papier multicolore, est le salon

de réception de Franz Liszt pendant son séjour à Bayreuth.

Faisant face au vestibule, une grande porte s'ouvre dans la largeur du *hall*, communique avec la pièce principale du rez-de-chaussée, le cabinet de travail du maître qui est en même temps le grand salon de réception de la maîtresse de la maison. Nous voici donc dans l'antre du monstre. Peste! Cet antre n'a rien de commun avec le Nibelheim d'Alberich, et ne rappelle la grotte du dragon Fafner que par les trésors de tout genre qui s'y trouvent entassés dans un pêle-mêle royalement artiste.

Imaginez un vaste salon carré, qui se termine par une verandah hémisphérique, et qui occupe toute la largeur et la moitié de la profondeur de l'habitation. La pièce est lambrissée de chêne à filets d'or; les fenêtres de la verandah sont tendues de rouge. Les meubles semblent courir les uns sur les autres comme les motifs caractéristiques du *Rheingold*, et sous l'étincellement des bougies les bibelots éparpillés sur les tables, les guéridons, les consoles, sur le bureau, sur le piano à queue, ajoutent en quelque sorte à la splendeur de cette décoration polyphonique le pétillement et le cliquetis lumineux du motif de Loge.

Une bibliothèque immense, peuplée de livres richement reliés, mais sans tape-à-l'œil, à l'anglaise, et à la française, rarement à l'allemande (détail qui charmera les bibliophiles), règne majestueusement le long des parois de la pièce, à droite et à gauche de la porte d'entrée, jusqu'à la verandah. Toutes les littératures, celles de tous les pays et de tous les temps, depuis l'Inde aryenne et boudhique jusqu'à l'époque moderne, celles des arts et des sciences, indépendamment des lettres proprement dites, sont représentées dans cette collection magnifique dont le spectacle seul nous fait venir l'eau à la bouche.

Une galerie de portraits et de bustes couronne cette bibliothèque, sans porte vitrée, prompte à livrer ses richesses à un homme qui n'a pas de temps à perdre. Au-dessus de la porte d'entrée, un beau portrait de Beethoven, à sa droite Goethe, à sa gauche Schiller, son seul portrait authentique, assure-t-on. Ici Mme Cosima Wagner entre son père Franz Liszt et son mari Richard Wagner. Là les bustes de la célèbre tragédienne lyrique, la Schroeder-De Vrient, et de Schnorr von Carolsfeld le premier interprête de Tristan, un artiste éminent enlevé trop tôt à la scène et au wagnérisme dont il fut l'un des plus fervents adeptes.

Là un tableau de Makart, don du peintre au musicien, un souvenir d'Égypte (un Portaels). En face, un portrait saisissant de Schopenhauer, l'auteur du fameux ouvrage *Die Welt als Wille und Vorstellung*, dont la philosophie a exercé une incontestable influence sur la pensée et les tendances de Wagner. Le titre seul du livre (le Monde, spectacle et volonté) est une sorte de résumé de l'œuvre et de la vie du disciple musicien, et des représentations de Bayreuth.

Sur une console, un narghileh repose infumable entre une aquarelle moderne et une bible incunable. Voici, sous une reliure énorme, la partition d'orchestre de la *Gœtterdæmmerung*. Voilà..., mais je n'en finirais pas s'il fallait tout vous dire. Quel cabinet de travail! Pareille habitation est un portrait psychologique, le portrait d'une âme riche et complexe, avide de sensations multiples et coïncidentes, cherchant et trouvant l'abondance de la mélodie et la plénitude de l'harmonie dans le désordre des sons, le déchaînement des couleurs et les dissonances du mobilier, une âme luxueuse, capable de simplicité par distinction, mais animée de la sainte horreur du sentiment bourgeois. Et quel précieux commentaire pour les prodiges de la décoration et les

émerveillements de la mise en scène de Bayreuth dont Richard Wagner est l'inspirateur incontesté, le véritable créateur ! Comment cet homme n'aurait-il pas besoin du décor dans son œuvre, et comment la mise en scène ne ferait-elle point partie de son essence entière au théâtre, puisqu'il ne peut pas s'en passer dans la vie ordinaire ?

Au milieu de toutes ces richesses, Richard Wagner promenait sa forte tête et sa petite taille, joyeux et presque sautillant. Il y a du feu dans ces veines-là. La foule des invités était nombreuse : la réception aussi princière que l'habitation. Plusieurs Français y assistaient, et la langue française a partagé avec l'allemand et l'anglais les honneurs de la soirée.

Mme Wagner a présidé à cette fête avec une élégance et une affabilité grand-ducales.

LE THÉATRE WAGNER

Bayreuth, 25 août.

La deuxième série des représentations de l'*Anneau du Nibelung* a confirmé, à l'avantage de l'œuvre, l'impression de la première. Le *Rheingold* n'a rien perdu de sa lumière et de sa variété, le *Siegfried* de sa gaieté, de sa fraîcheur et de sa vie. *La Walkure*, mieux interprétée et mieux mise en scène, a été mieux comprise, et le succès de cette seconde journée de la tétralogie a pris les proportions d'un véritable triomphe. Rappelé à grands cris et pendant plus d'un quart d'heure après le 3e acte, Richard Wagner a obstinément refusé de se montrer. Il n'a consenti à venir saluer la foule qu'après la dernière scène de la *Gœtterdœmmerung*, et encore s'est-il fait assez longtemps prier. On s'attendait à une allocution, mais l'auteur, saluant de nouveau, a fait signe qu'il n'avait plus

rien à dire, et s'est retiré comme il était venu. Son silence a été fort applaudi. Il n'est pas jusqu'à cette *Gœtterdœmmerung* dont les longueurs n'aient paru moins longues ; en revanche les impossibilités scéniques du poëme nous ont paru tout aussi impossibles.

Avant de revenir sur l'ensemble de l'œuvre, quelques détails sur l'organisation de cette entreprise théâtrale de Bayreuth, dont Richard Wagner, maître Jacques du drame lyrique, a été à la fois le poëte, le musicien et l'impresario.

Bayreuth possède depuis plus d'un siècle un petit bijou de théâtre rococo, très-gentiment orné, et d'un style très-pur en son impureté Pompadour. Les marbres des colonnes et des statues allégoriques, les bronzes dorés des girandoles et des bougies, excellents spécimens du goût maniéré de l'époque, ne laissent rien à désirer. La peinture est un peu fanée, mais quelques travaux de restauration intelligemment exécutés auraient bientôt rafraîchi, autant qu'il le faudrait, pas plus, cette salle mignonne et coquette, vrai théâtre d'ancienne cour, auquel ne messied pas un certain air de vétusté. Ce théâtre est à peu près abandonné. On y joue encore quelquefois, mais irrégulièrement, et si peu que ce n'est guère. Il

paraît que c'est ce théâtre et son abandon qui ont tout d'abord attiré à Bayreuth l'auteur de l'*Anneau du Nibelung*. Désespérant de faire accepter sa tétralogie sur une des grandes scènes de l'Allemagne, et surtout de la faire représenter dans son intégrité, sans coupure, sans concession, il se disait qu'il trouverait peut-être dans l'ancienne capitale de la haute Franconie les ressources qui partout ailleurs lui faisaient défaut. Cette salle, dont personne ne voulait, on ne la lui refuserait pas sans doute. Cette scène, livrée de temps en temps à quelque troupe nomade de comédiens en vacances, il en serait le maître absolu. Bayreuth, il est vrai, n'est pas un milieu artistique, mais Richard Wagner a la prétention de se passer de milieu et d'être à lui seul un centre et un sommet. Pas de presse pour le soutenir, mais pas de presse pour le combattre. Dans la ville même, des appuis incertains, des sympathies problématiques, mais pas de coteries hostiles. En somme, le néant ; mais faire quelque chose de rien était précisément l'ambition de l'artiste qui se sentait assez fort pour ne compter que sur lui-même.

Voilà donc Richard Wagner à Bayreuth, mais il ne lui fallut pas un minutieux examen pour se convaincre de la complète insuffisance du théâtre

des derniers margraves franconiens. Comment concilier avec l'exiguité des dimensions de la scène et son aménagement primitif le luxe de décoration et de machinerie nécessaire à l'exécution de la tétralogie wagnérienne? Sur ces planches à peine assez larges pour une comédie de Marivaux ou un opéra-comique de Favart, comment faire apparaître les dieux du ciel, les géants de la terre et les nains de Nibelheim? comment faire chevaucher les Walkures et manœuvrer les « Mannen » que la trompe de Hagen appelle au palais des Gibichungen? Et la pièce, quelle figure eût-elle faite dans la salle? La mythologie scandinave et l'épopée germanique au milieu des souvenirs Louis XV, une œuvre de restitution nationale dans un monument de l'influence française, cela n'était décidément pas admissible, et Richard Wagner ne tarda pas à renoncer à son premier projet. Mais la ville s'était intéressée à une idée qui allait lui fournir un brillant réveil, une occasion de s'affirmer, d'exister et d'agir. Elle lui offrait des encouragements sincères, un dévouement sans réserve, un patronage efficace, et lui promettait de l'aider à construire le théâtre de ses rêves, un théâtre où tout fût sacrifié à la scène, tandis qu'il suffit d'un coup d'œil jeté sur l'ancien

théâtre de Bayreuth pour deviner que le spectacle s'y donnait moins sur les planches que dans la salle. De là le nouveau théâtre de Bayreuth, le théâtre Wagner.

Je vous ai dit la salle, sa disposition en amphithéâtre, son modeste éclairage, l'obscurité qui se fait quelques instants avant le lever du rideau, les fanfares héroïques tirées des partitions et remplaçant les trois coups traditionnels. Constatons aussi que de tous les théâtres du monde, le théâtre Wagner est peut-être celui qui se remplit et se vide le plus aisément et le plus promptement. Des deux côtés de la salle, entre les colonnes, de larges ouvertures et des escaliers de quelques marches seulement mettent les stalles en communication directe avec la galerie qui fait le tour du bâtiment, et de là immédiatement avec le plein air. En moins de cinq minutes, tout le monde est entré et casé sans cohue ; en moins de cinq minutes tout le monde est sorti sans effarement. Excellente disposition en cas d'incendie.

Passons maintenant sur la scène, mais auparavant descendons un moment, si vous le voulez bien, dans l'abîme de l'orchestre invisible. Cet abîme est une cuve profonde où l'on pénètre par deux escaliers latéraux chacun d'une vingtaine de

marches. La température y est assez raide, et par es chaleurs de ces jours derniers, les musiciens, profitant de ce que Richard Wagner a renouvelé pour eux la magie de l'anneau de Gygès, mettaient bravement habit bas et jouaient leur partie en manches de chemise. Deux cloisons courbées recouvrent l'orchestre, la première partant de la scène et s'inclinant vers l'orchestre, la seconde en sens inverse, montant de la salle dans la direction de la rampe, un espace libre entre ces deux demi-toitures, de sorte que les premiers violons adossés à la salle peuvent suivre, s'il leur plaît, les mouvements de la scène, tandis que les harpes, les bois et les cuivres placés plus bas sous la première toiture sont privés de tout spectacle. Il va sans dire que le chef d'orchestre (M. H. Richter, premier kapellmeister de l'Opéra de Vienne, qui a monté *Lohengrin* à Bruxelles), s'il est invisible de la salle, est au contraire par rapport à la scène visible et voyant à la fois, qu'il ne perd ni un geste ni une note de l'acteur, et que celui-ci, n'importe où l'appelle l'action, à la rampe, au fond de la scène, à droite, à gauche, ou dans les frises au sommet des rochers. n'est jamais embarrassé pour consulter les indications du bâton de mesure. Une affiche de M. Richter est placardée dans l'orchestre à sept exem-

plaires. En voici la traduction : « A mes honorés associés en art. (Werthe Kunstgenossen.) Attention! Ne préludez pas. (Nicht preludiren. Cette recommandation n'a pas toujours été obéie.) Observez les pianos et les pianissimos. Alors tout ira bien. (Dann gelingt's.) » Ce souci des pianos et des pianissimos paraîtra sans doute étrange à qui se représente la musique de Wagner comme un perpétuel déchaînement des violences sonores les plus exorbitantes, mais ceux qui ont entendu l'*Anneau du Nibelung* ne s'en étonneront pas.

La phalange symphonique, sans compter le chef qui est une autorité, non une sonorité, se compose de 114 instrumentistes : 32 violons, avec Wilhelmj comme chef d'attaque et premier volon solo ; 12 altos, 12 violoncelles, parmi lesquels M. Léopold Grutzmacher de Weimar, et un artiste français, M. Ernest Laurent de Montbéliard; 8 contrebasses, 4 flûtes, 4 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 1 clarinette basse, 4 bassons, 1 contre-basson, 7 cors, 4 tubas ténors et basses, 3 trompettes, 1 trompette basse, 4 trombones, 1 trombone basse, 1 contre-tuba, 3 timbales et 8 harpes dont une harpiste, Fraulein Orleana Boker. La plupart de ces instrumentistes ont les titres de professeur, Hofmusiker, Concertmeister, Kammermusi-

ker, Kammervirtuos, Musikdirector, etc. Presque tous se sont fait un nom dans les concerts, plusieurs sont célèbres, et l'on peut dire que les représentations de Bayreuth ont réuni la fine fleur des orchestres de l'Allemagne.

Cent quatorze instrumentistes, cela fait un orchestre plus nombreux qu'à l'ordinaire, mais ce n'est pas trop pour une salle aussi vaste, et pour compenser la sourdine qui résulte de l'abaissement de l'orchestre et de la double cloison sous laquelle il résonne. Cette sourdine, très-favorable au chanteur dont la voix passe au-dessus des plus formidables explosions de la symphonie, n'enlève rien pourtant à l'éclat instrumental, et se prête à des effets de délicatesse et de moelleux dont les orchestres de théâtre ne sont pas prodigues.

La question de l'orchestre invisible était très-discutée avant les représentations de la tétralogie. Y a-t-il là un exemple à suivre? Dans le train qui nous menait à Bayreuth, un chef d'orchestre allemand, homme distingué, compositeur de talent, se prononçait pour la négative. « Mon expérience, disait-il, m'a permis de constater que le chef d'orchestre dirige mieux, que les instrumentistes jouent mieux quand le public les voit. Salle comble, bonne exécution; demi-salle, exécution médio-

ere. Supprimez la salle, que restera-t-il dans l'orchestre ? »

A Bayreuth même, après la première du *Rheingold*, un autre chef d'orchestre, artiste de mérite, habitué au succès, se déclarait tout à fait converti, prophétisant que cette réforme serait adoptée partout « dans une trentaine d'années. » D'autres en réclamaient la réalisation immédiate. En somme, il n'est pas douteux que la tentative n'ait réussi sous le double rapport de l'illusion scénique et de l'effet de sonorité. Il faut ajouter qu'elle est particulièrement favorable à la musique de Wagner qui abonde en descriptions pittoresques. Au premier tableau du *Rheingold*, quand les filles du Rhin prennent leurs ébats dans le fleuve, la symphonie imitative nous donne la sensation et la vision de l'eau, et cette impression liquide est d'autant plus saisissante que nous ne voyons pas l'orchestre qui nous l'impose. Au troisième acte de *Siegfried*, pendant l'évocation d'Erda par Wotan, le vent souffle, l'orage gronde ; nous ne voyons rien des mouvements désordonnés de l'orchestre et de son chef, mais il nous semble entendre et voir la tempête elle-même, d'autant plus réelle que nous avons perdu la notion des instruments qui la décrivent. Entre

le prologue et le premier acte de la *Gœtterdæmmerung* se place un petit tableau symphonique d'un pittoresque achevé, d'un étonnant relief de couleur, le voyage de Siegfried aux bords du Rhin. Le héros vient de quitter Brunnhilde et la toile est tombée sur le dernier signe d'adieu de la Walkure seule et désolée. On entend le cor d'argent de Siegfried, le rhythme accéléré de l'orchestre marque le pas, le trot et le galop du cheval Grane, réveillé avec sa maîtresse sur le rocher des Walkures, depuis que le fils de Siegmund a franchi le cercle de feu. Tout à coup, des profondeurs de l'orchestre s'échappe le motif de la première scène du *Rheingold*. Siegfried côtoie la rive du fleuve. Nous le voyons trotter et galoper le long du Rhin, nous le suivons dans son voyage et quand s'annonce le motif de Gunther, nous savons qu'il est bien près du palais des Gibichungen. Croyez-vous que le tableau serait aussi frappant si, entre le héros voyageur et nous, s'interposaient le bâton du chef d'orchestre agité de haut en bas et les archets du quatuor glissant sur les cordes tendues ?

L'orchestre invisible est un incontestable succès. L'innovation n'est pas une nouveauté au sens strict du mot. L'idée est vieille, au contraire, car au premier âge de l'opéra italien, l'orchestre était caché,

mais Richard Wagner n'en a pas moins le mérite d'avoir modernisé une idée ancienne, ressuscité et rajeuni une idée morte, justifiant ainsi le mot de Goethe : Toutes les idées ont été pensées; il s'agit seulement de les repenser.

Il est temps de franchir la rampe et de nous aventurer sur la scène, dans les coulisses et jusque dans le septième dessous. L'espace consacré à la scène est infiniment plus vaste, en hauteur, en largeur et en profondeur, que celui de la salle. On s'en aperçoit du dehors, à la configuration du bâtiment. Les nombreux changements à vue, la nécessité de faire disparaître fréquemment et instantanément par en haut les frises d'air, les toiles transparentes des nuages et des décors entiers, par en bas des massifs de rochers, des groupes de personnages, ont imposé à l'architecte (M. Otto Bruckwald, de Leipzig, qui a construit le théâtre d'après les indications de Wagner) l'obligation de surélever la partie du bâtiment consacrée à la scène et d'en creuser profondément les fondations, où s'enfoncent d'énormes trappes. De la scène qui est immense, la salle paraît naturellement toute petite. Tous les soirs, plus de 80 personnes sont employées sur la scène, indépendamment du personnel lyrique qui se compose de 60 chanteurs pour l'ensem-

ble de la tétralogie. Voici le magasin des accessoires. C'est là que nous retrouvons le dragon, gigantesque machine à l'intérieur de laquelle trois personnes pourraient se tenir à l'aise. C'est dire que M. Reichenberg n'y est pas gêné, malgré sa grande taille. On a même fait la plaisanterie d'y installer pour lui un petit cabinet de toilette. Son porte-voix est presque aussi long que lui, et l'on raconte qu'un jour, aux répétitions, Wagner s'en est emparé pour adresser aux artistes un discours dont la grandiloquence humoristique leur a fait oublier ses sévérités de directeur de musique et de metteur en scène. Nous retrouvons aussi au magasin des accessoires le cadavre de Mime et celui de Siegfried lui-même brûlé sur le bûcher final de la tétralogie. La vapeur d'eau donne, pendant que ce bûcher flambe, l'illusion de la fumée. Au milieu du troisième acte de *Siegfried*, elle donne l'illusion de la flamme, grâce à des verres de couleur rouge à travers lesquels se projette la lumière électrique. Une salle spéciale est affectée aux appareils électriques, qui tous les soirs mettent en mouvement 1,400 fils. Les appareils qui projettent la lumière sont rangés de côté, soigneusement étiquetés. La vapeur d'eau, élaborée par une machine qui se trouve sous un hangar à quelques mètres

derrière le théâtre, a rendu de grands services à la mise en scène de Bayreuth. Malgré les miracles scéniques qu'elle a rendus vraisemblables, et quoiqu'il n'en soit pas entré un atome dans la salle, quoique les artistes n'en aient pas été plus incommodés que le public, l'emploi en est cependant critiqué par quelques personnes. En revanche, je crois qu'il n'y a qu'une voix pour rendre hommage à l'ingéniosité qui a présidé à la distribution de la lumière sur la scène, à l'habileté avec laquelle ont été ménagées les altérations successives et délicates qui mènent du demi-jour au plein soleil et du plein soleil au crépuscule et à la nuit. Chose remarquable, au théâtre de Bayreuth le soleil est aussi invisible que l'orchestre. Le quinquet du *Prophète* ne vous a-t-il jamais agacé? Ici pas de quinquet. Le disque solaire est caché dans la coulisse, et la scène et la salle en perçoivent d'autant mieux le rayonnement plus ou moins intense. Et les modifications de la lumière n'ont rien de cette brusquerie qui ailleurs est si souvent choquante, et qui parfois, au moment où nous nous y attendons le moins, nous plonge dans les ténèbres ou bien nous crève les yeux, sans que nous puissions nous expliquer les changements de front de la météorologie théâtrale. Ici

rien de pareil. Au second acte de *Siegfried* par exemple, on voit poindre l'aurore, mais comme dans la nature elle met quelque coquetterie à se montrer, et se garde bien d'éblouir du premier coup le regard encore assombri par les ténèbres nocturnes. C'est d'ailleurs du fond de la scène qu'elle fait sa première apparition, et la rampe n'y est pour rien. La lumière va du théâtre vers la salle, et non pas de la salle vers le théâtre. Au troisième acte de la *Walkure*, lorsque se sont dissipés les nuages à travers lesquels chevauchent les sœurs de Brunnhilde, les dégradations de la lumière crépusculaire suivent avec une subtilité merveilleuse les fluctuations dramatiques et musicales du duo de Wotan et de sa fille, et contribuent à imprégner le public du même apaisement qui se fait dans l'âme du dieu outragé, dans le cœur de Brunnhilde à demi pardonnée et résignée à son châtiment. Je n'en finirais pas si je voulais citer toutes les finesses solaires du théâtre de Bayreuth. Il y a eu là des prodiges de crescendo et de décrescendo qui font le plus grand honneur à M. l'ingénieur Emile Staudt, de Francfort, chargé de l'installation des appareils d'éclairage, et au machiniste, M. Fritz Brandt, de Darmstadt, qui les a fait fonctionner ; mais l'analogie avec les procédés

symphoniques du maître est trop frappante, et l'union trop intime entre la lumière de la scène et celle de l'orchestre pour que l'auteur de la tétralogie n'en soit pas l'inspirateur.

J'allais oublier l'appareil des *Rheintœchter*, malgré toute la curiosité qu'il excitait ici, et les explications plus ou moins fantaisistes que chacun en donnait. C'est une sorte de vélocipède à étriers, dont les roues poussées par des ouvriers qui les dirigent suivant les indications des régisseurs, sont cachées par la longue traîne de la robe en gaze verdâtre; quant aux manœuvres, ils rampent derrière la toile qui figure le fond du Rhin, La selle de ce vélocipède est posée sur une tige mobile qui s'élève ou s'abaisse selon que les filles du Rhin montent à la surface de l'eau ou s'abîment dans les profondeurs du fleuve. L'appareil est curieux, et le résultat irréprochable.

Le côté financier de l'entreprise de Bayreuth a aussi son importance. Vous savez comment Richard Wagner a recueilli les sommes nécessaires à la construction de son théâtre Voilà pour la recette. Mais la dépense? On a payé les maçons, mais tous es collaborateurs artistes ont travaillé pour rien. L'élite des instrumentistes et des chanteurs de l'Allemagne a joué et chanté gratis, pour l'hon-

neur et le plaisir d'aider à la réalisation d'une grande conception artistique. On les a logés, on leur a alloué une indemnité dérisoire pour leurs frais de séjour (minimum 6 mark, maximum 20 mark); on a eu la galanterie d'établir autour du théâtre de petits jardinets où les chanteurs allaient respirer l'air pendant les entr'actes à l'abri des regards du public. Et c'est tout. L'art qui inspire de tels désintéressements n'est pas le premier venu ce me semble, et l'homme qui le crée est une force. Mais si le théâtre de Bayreuth, comme tout le monde en convient, a donné des exemples dignes de la plus sérieuse attention des hommes de théâtre, cette façon de comprendre les appointements du personnel est assurément, au grand regret des exploitations théâtrales, ce qu'on a imaginé de plus inimitable.

L'ANNEAU DU NIBELUNG

Bayreuth, 27 août.

Si Richard Wagner était un dieu, il serait irréprochable. Et encore. Vous savez que Wotan est borgne. Quel que puisse être l'incommensurable orgueil de l'auteur de la tétralogie, il est peu probable qu'il ait eu la prétention de réaliser dans son œuvre la perfection idéale, la chose d'ailleurs la plus ennuyeuse du monde. Il a voulu donner l'impulsion à un art nouveau, à un art national. A-t-il eu raison? A-t-il réussi? Le moment n'est pas venu de trancher ces questions. La postérité, pour parler comme M. Duncker au banquet du 18 août, la postérité décidera si l'œuvre de Wagner mérite de survivre à l'auteur, et l'avenir seul pourra dire si l'impulsion wagnérienne aura été féconde. L'art nouveau et national que le poëte-compositeur de *l'Anneau du Nibelung* recommande à ses compatriotes, il ne l'a pas créé tout d'une pièce dans sa forme définitive ; il ne dépend pas de lui seul de

le faire naître et surtout de le faire vivre. Pour que cet art se constitue et se développe, il ne suffit pas d'une impulsion individuelle et des sympathies du présent, il faut encore que l'avenir l'accepte et le fasse progresser. Quant à la nationalité dans l'art, on a beaucoup discuté et l'on discutera longtemps sur ce principe que bien des gens trouvent absolument faux, bien des gens absolument vrai, et qui pourrait bien n'être ni l'un ni l'autre. Faux, si l'on réduit l'art national à l'assimilation et à l'expression des particularités purement locales et accidentelles du caractère d'un peuple, à la synthèse des préjugés, des manies et des tics qui le distinguent ou plutôt qui le séparent des autres peuples. Se faire pareille idée de l'art national serait aussi puéril que de subordonner le caractère national à telle bizarrerie de mœurs ou de costume. Mais il est certain que de tout temps les grandes nations ont eu des vues à elles sur l'art comme sur la vie, et il est légitime et naturel que l'artiste s'en inspire. La nationalité dans l'art est moins un principe absolu qu'un fait inévitable et relatif. La nationalité est le sol de l'art, la terre où l'œuvre d'art prend racine pour s'épanouir ensuite dans le plein air du sentiment humain et du beau universel. L'idée de l'art national est juste dans cette mesure, mais

encore une fois, c'est aux compatriotes de Richard Wagner de savoir si son œuvre répond à leurs tendances, à leur espoir, à leurs ambitions, si leur volonté à laquelle il fait appel est à l'unisson de sa pensée, et c'est à l'Allemagne de l'avenir de produire des artistes dont le talent soit à la hauteur de ce puissant effort.

Ce qu'on peut affirmer dès à présent, c'est que *l'Anneau du Nibelung* est dans son ensemble une œuvre nouvelle et personnelle et que, n'eût-elle pas sur les destinées de l'art en Allemagne l'influence que l'auteur en attend, ne fût-elle pas plus solide et durable que le théâtre de Bayreuth, — bien qu'elle n'ait pas été construite à l'économie comme cet édifice, dont la ruine au surplus n'est pas proche, — elle n'en est pas moins un monument magnifique, majestueuse réalisation d'une grande pensée. On peut affirmer aussi qu'en dépit de son étiquette exclusivement allemande, elle offre de quoi intéresser et émouvoir quiconque cherche l'humanité dans l'âme humaine, sinon ceux qui ne la comprennent que sous les dehors d'un cosmopolitisme banal et d'une fraternité de table d'hôte.

Le poëte s'est retrempé aux sources des vieilles traditions scandinaves et germaniques. Son poëme est une mythologie symbolique qui finit par une

épopée légendaire, et la critique étrangère, loin de le lui reprocher, est tenue de lui en savoir gré, car s'il n'était pas remonté aussi haut dans le passé de sa race, son œuvre eût été plus étroitement locale, plus nationale, si l'on veut, dans le sens rigoureux du mot, mais beaucoup moins accessible au public qui ne vit pas seulement de la vie spéciale de l'Allemagne. Il y a, en effet, dans ces vieux mythes, renouvelés des Grecs, un fond d'idées générales qui est le patrimoine commun de la plupart des nations européennes, quelques modifications et altérations qu'ils aient subies en se transplantant sur un sol plus aride, sous un ciel moins clément et plus nuageux que ceux des contrées qui les ont fait éclore. Le dernier des Hohenstaufen est assurément un personnage historique intéressant, mais si tragique que soit sa mort, la mort de Siegfried sur son bûcher est d'un intérêt plus général que celle de Conradin sur l'échafaud dressé par Charles d'Anjou. Le héros imaginaire qui n'a jamais vécu que de la vie du rêve l'emporte sur le héros en chair et en os. Le mythe est plus universel que l'histoire. Pour nous du moins, — car nous ne donnons que notre opinion qui n'engage personne, et nous la donnons dans toute sa sincérité, si insignifiante qu'elle puisse être, — plus le drame de Ri-

chard Wagner s'éloigne du mythe et du symbole, plus il s'écarte en même temps du sentiment général universellement intelligible, de la vérité humaine de tout le monde. Le sujet de la *Gœtterdæmmerung* est plus rapproché de nous que celui des trois premières parties de la tétralogie. Le mythe fait place à la légende épique, qui déjà annonce l'histoire, qui en reflète même les commencements obscurs; mais cette histoire, résumée et poétisée par l'épopée, se meut dans un cadre plus restreint; elle n'a pas l'expansion du symbole. Gunther et Hagen sont des hommes; Siegfried est l'homme même. Gutrune est une femme; Brunnhilde est la femme même. Et la scène finale de *Siegfried* est une preuve éclatante de la fertilité dramatique du mythe et des ressources qu'il offre aux hardiesses de l'inspiration. Essayez donc de mettre au théâtre, dans les données de la réalité contemporaine ou même de l'histoire, la situation de ce jeune héros, insouciant comme la jeunesse, libre comme l'air qu'il respire, brave comme l'épée qu'il vient de forger, de cet adolescent, le cœur tout gonflé d'aspirations incomprises, qui n'a jamais connu la femme ni a peur, et qui apprend la peur en découvrant la femme; et cette lutte entre le désir et la pudeur, et toutes ces violences passionnées et toutes ces

résistances attendries qui se fondent en un mutuel abandon, et tout ce débordement de vie, toute cette scène enfin profondément vraie, profondément humaine, mais à laquelle il ne fallait rien moins que le voile du symbole et la magie de la musique pour rendre acceptable la réalité intime du drame.

La musique de la tétralogie wagnérienne, bien qu'infiniment plus claire que celle des précédents ouvrages du maître, depuis *Rienzi* jusqu'à *Tristan et Isolde*, en faisant une place à part aux *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, la contre-partie et le pendant de *l'Anneau du Nibelung*, le drame réaliste en face du drame poétique, la musique se prête plus difficilement à l'analyse que le poëme dont elle est à la fois l'ingénieux commentaire et la splendide reliure. En supprimant le morceau, Richard Wagner a supprimé la critique musicale, sauf, bien entendu, la critique purement technique dont tous les droits restent intacts, mais dont la spécialité n'a rien de commun avec ces lettres d'un impressionniste en vacances. Pas un air, pas un duo, pas un trio, pas un finale. Donc, pas de forme, dira-t-on peut-être. Non, la tétralogie wagnérienne a sa forme, mais une forme large, multiple et souple, non une forme figée dans un moule convenu et

imposé. Pour en juger, il faut prendre l'œuvre tout entière, et non pas se contenter d'en extraire un à un les détails ; autant vaudrait se faire une idée de la beauté du corps humain par la dissection des nerfs, des muscles et des viscères. L'essence de cette musique est la mélodie, mais une mélodie qui ne croit pas avoir accompli sa mission lorsque d'un dessin rhythmique établi sur une série d'accords elle a tiré un certain nombre de ces répétitions successives dont le balancement adroitement équilibré constitue le morceau d'opéra ; une mélodie dont l'ambition est plus haute, ou plus téméraire, cela dépend des points de vue ; une mélodie qui s'attache au personnage et qui le suit dans toutes les fluctuations de sa pensée et de son action, changeant avec lui sans jamais cesser d'être lui, toujours autre et toujours elle-même. De là les motifs caractéristiques, sur lesquels s'élève la forme originale de la tétralogie wagnérienne. On les a comptés, on les a nommés. Nous ne suivrons pas cet exemple. Pareille énumération, nécessairement sèche et obscure, n'apprendrait rien au public de Bayreuth, et moins que rien au lecteur s'il n'a pas assisté aux représentations. Qu'il nous soit permis seulement de répéter que ces motifs vraiment caractéristiques ont une rare intensité d'ex-

pression et de coloration, et une vitalité extraordinaire puisqu'ils résistent au travail surhumain que le musicien leur impose victorieusement pendant les quatre journées de son énorme partition. Modifiés selon les situations, par les artifices les plus subtils et les plus audacieux d'une harmonie qui ne s'inquiète pas des dissonances et d'une instrumentation merveilleuse, reparaissant sous des espèces toujours nouvelles, tout en conservant leur physionomie individuelle, transformés, combinés, développés à l'infini, puis condensés, puis morcelés, parfois même émiettés à l'excès et réduits en poussière sonore, ils se meuvent dans l'orchestre avec la même indépendance d'allures que les personnages sur la scène; tour à tour portraits et paysages, peignant tout, décrivant tout, expliquant tout, la lumière et le vent, le conflit des éléments, des hommes et des dieux, le geste du héros comme les mouvements de l'âme, trahissant tous les secrets, devinant les intentions cachées, confessant les arrière-pensées, évoquant les souvenirs, ouvrant le fond des cœurs, et se riant des formes consacrées et plus encore des formules, mais les utilisant au besoin, toutes sans exception ni contre-sens, depuis le *lied* populaire, comme dans la chanson de Siegfried pendant

la scène de la forge, jusqu'au furieux déploiement de symphonie chorale et instrumentale de la chevauchée des Walkures. Exposés pour la plupart dans le *Rheingold*, ils circulent à travers les trois autres partitions, accompagnés des mélodies nouvelles qu'amènent les personnages étrangers au prologue. Si l'orchestre est toujours intéressant, varié, fécond en combinaisons ingénieuses, en sonorités fines, curieuses ou puissantes, sur la scène le récitatif abonde, un récitatif mélodique auquel l'orchestre prête un intérêt toujours renaissant, et qu'il commente lumineusement, sans dispenser toutefois l'auditeur non-seulement de l'intelligence de la pensée, mais encore de la compréhension du mot. Il faut songer que Richard Wagner a entendu faire un drame lyrique plutôt qu'un opéra, ressusciter, moderniser et germaniser la conception du théâtre antique par la fusion de la musique et du poëme, mais aussi par la subordination de l'une à l'autre. Il faut songer qu'il a écrit que la poésie est homme et que la musique est femme, et qu'on lui attribue cette boutade qui fera la joie de ses adversaires : Je ne suis pas un compositeur !

La musique de Wagner n'est pas l'humble et charmante fleurette que l'on cueille au hasard dans les champs pour en respirer le parfum d'un instant et

la jeter bientôt fanée. C'est une plante étrange, résistante et haute en couleur, qui se dresse au sommet d'une montagne escarpée et rocailleuse : on y arrive époumonné et quelque peu saignant, mais la joie de la possession n'en est que plus âcre et plus enivrante.

Vous me demanderez peut-être si *l'Anneau du Nibelung* sera bientôt représenté sur un autre théâtre que la scène de Bayreuth. On l'annonce à Vienne et il sera intéressant de se rendre compte de l'effet produit dans un milieu tout différent de celui qu'a choisi l'auteur pour la première exécution complète de son œuvre. Mais je ne crois pas que *l'Anneau du Nibelung* ait chance de devenir, dans l'intégrité de ses quatre journées, ce qu'on appelle une œuvre de répertoire. La tétralogie wagnérienne impliquant la suppression du spectacle dans la salle, la suppression de l'abonné, et la suppression de la claque, même gratuite, pour l'introduire dans nos théâtres il faudrait, dans les goûts du public, une révolution qui s'opérera peut-être un jour, mais qui n'est pas encore faite, tant s'en faut.

Un illustre Allemand, qui a son monument à Bayreuth, Jean-Paul-Frédéric Richter, a dit quelque part : *Ich schreibe nicht für Laien* (je n'écris pas pour les laïques, pour les profanes). Richard Wag-

ner aurait pu s'approprier cette parole, lorsqu'il entreprenait la composition de sa tétralogie pour lui seul et pour son art, sans se préoccuper des laïques, sans espérer même un seul fidèle. Les profanes cependant ont fini par se familiariser avec cette œuvre conçue sans eux et contre eux. Les fidèles sont venus, voire les fanatiques qui, non-seulement repoussent toute critique, toute réserve, mais encore, tant leur dévotion tourne à l'intolérance, condamnent de parti pris tout autre art que celui du maître. Nous ne poussons certes pas jusque-là ce qu'on pourrait appeler la fatuité et la religiosité de l'initiation ; mais après ce que nous avons entendu à Bayreuth, après les émotions que nous avons ressenties et dont nous ne perdrons pas le souvenir, il nous faudrait une singulière petitesse d'esprit pour ne pas rendre hommage au génie volontaire et tenace, énergique, profond et passionné qui a créé l'*Anneau du Nibelung*.

PUBLICATIONS MUSICALES

DE LA

MAISON SCHOTT FRÈRES, A BRUXELLES

82, Montagne de la Cour, 82.

Jaell, A. Op. 120. Première scène transcrite pour piano	2 50
Liszt, F. Transcription sur le Walhall . .	2 »
Gregoir et Leonard. Duo pour piano et violon	3 35
Popp, W. Transcription pour flûte et piano .	1 35
Stasny, L. Transcription brillante sur les plus beaux motifs pour orchestre :	
Partition. . .	15 »
Parties séparées .	25 »
Zumpe, H. Entrée triomphale des Dieux au Walhall, arr. pour exécution dans les concerts :	
Partition. . .	7 50
Parties séparées .	15 »

DIE WALKÜRE

(La Walkyrie.)

Partition d'orchestre	140 »
Partition piano et chant in-4° brochée . . .	35 »
la même (édit. simplifiée) in-8° brochée .	20 »
la même pour piano seul	20 »
la même pour piano à 4 mains . . .	30 »
Ouverture pour piano	1 35
— pour piano à 4 mains	2 »
Beyer, F. Répertoire des jeunes pianistes. .	1 75
— Revue mélodique à 4 mains . .	2 »
Brassin, L. 3 *Transcriptions.*	
N° 1. Chant d'amour de Siegmund . .	2 »
2. L'incantation du feu	2 »
3. La chevauchée des Walkyries . .	3 »
Cramer, H. Potpourri pour piano	2 »
— — à 4 mains	3 »
Dorstling, G. Bouquet de mélodies à 4 mains .	4 50
Gregoir, J. Transcription pour piano. . .	2 »

Heintz, A. 3 Bouquets de mélodies pour piano, chaque 2 50
Leitert, G. Op. 27. Souvenir de l'op. *Walkyrie.* 1 75
Jaell, A. Op. 121. Les adieux de Wotan et l'incantation du feu . . . . 3 »
Rubinstein, J. Tableaux musicaux pour piano :
N° 1. Siegmund et Sieglinde . . . . 3 »
— Le même à 4 mains. 3 35
N° 2. Les adieux de Wotan . . . 3 35
— Le même à 4 mains 4 50
Rupp, H. Chant d'amour de Siegmund, transcript. 1 75
— Le même à 4 mains. . . . . 2 »
Tausig, G. La Chevauchée des Walkyries . . 2 50
— La même à 4 mains*. 3 35
— Chant d'amour de Siegmund . . . . 2 »
Gregoir et Leonard, Duo pour piano et violon. 3 35
Grimm, C Chant d'amour de Siegmund, transcrit pour piano et violoncelle 2 40
Popp, W. Transcription pour flûte et piano. . 2 »
Ritter, H. Chant d'amour de Siegmund transcrit pour Alto-viola et piano 2 40
Stasny, L. Op. 118, Transcript. pour orchestre :
Partition . . . . 15 »
Parties d'orchestre . . . . . . 20 »
Wichtl, G. Op. 98. Petit duo pr piano et violon . 2 40
Wagner, R. La chevauchée des Walkyries, Arrangement de concert pour orchestre :
Partition . . . . 8 »
Parties d'orchestre . . . . . . 25 »
— Les Adieux de Wotan et l'incantation du feu, arrangement de concert pour orchestre :
Partition . . . . 12 »
Parties d'orchestre . . . . . . 15 »

SIEGFRIED.

Partition d'orchestre . . . . . . 140 »
Partition piano et chant, in-4° brochée . . 40 »
La même (édition simpl.), in-8° brochée . 20 »
La même pour piano seul . . . . 25 »
La même pour piano à 4 mains . . . 25 »
Ouverture pour piano 1 35
Beyer, F. Répertoire des jeunes pianistes. . 1 75
— Revue mélodique, à 4 mains . . . . 2 »
Brassin, L. Dans la forêt, transcription libre . 2 40
Cramer, H. Potpourri pour piano . . . 2 »
— Le même à 4 mains. . . . . . . 3 »
Heintz, A. Bouquets de mélodies en 4 suites, ch. 2 »
Jaell, A. Op. 146. transcription 2 50
— Op. 147. Étude-transcription . . . . 2 »
Pringsheim, Siegfried et l'oiseau de la forêt, arr. pour piano, 2 violons, alto et violoncelle . 7 »
Rubinstein. Deux tableaux musicaux :
N° 1. Siegfried et l'oiseau de la forêt . 2 50
— Le même à 4 mains. . . . . . . 3 »
N° 2. Siegfried et Brünnhilde . . . 2 50
— Le même à 4 mains. . , ... 3 »
Rupp, H. Fantaisie pour piano 3 35
— Dans la forêt 3 35
Wichtl, G. Op. 98. Petit duo p^r piano et violon . 2 40
Wagner, R. Dans la forêt, arr. pour exécution dans les concerts : Partition d'orchestre . 6 50
Parties d'orchestre . . 10 »

GŒTTERDÆMMERUNG

(CRÉPUSCULE DES DIEUX.)

Partition d'orchestre	180	»
Partition piano et chant, in-4° brochée .	45	»
La même (édition simpl.), in-8° brochée .	25	»
La même pour piano seul	36	»
La même pour piano à 4 mains . . .	30	»
Beyer, F. Répertoire des jeunes pianistes . .	1	75
— Revue mélodique à 4 mains	2	»
Cramer, H. Potpourri pour piano . . .	2	»
— Le même à 4 mains.	3	»
Heintz, A. Bouquets de mélodies en 4 suites,ch.	2	40
Jaell, A. Op. 164. 2 transcriptions, chaque . .	2	40
Rubinstein, J. Siegfried et les filles du Rhin, transcription	3	35
— La même à 4 mains	3	35
Rupp, H. Fantaisie	3	35
Wagner, R. Marche funèbre sur la mort de Siegfried : Partition d'orchestre . .	6	50
Parties d'orchestre	12	»
Heintz. La même pour piano	2	»
Cramer. — —	1	75
— — — à 4 mains . .	2	»
Ehrlich. — pour 2 pianos à 4 mains . .	3	»
Rupp. — — 8 mains . .	3	35
Stasny, L. — arrang. pour petit orchestre :		
Partition	6	»
Parties d'orchestre	9	»
Wichtl, G. Op. 98. Petit duo pr piano et violon .	2	40

LES MAITRES CHANTEURS DE NUREMBERG

Partition d'orchestre	150 »
Partition piano et chant, in-4° brochée . .	45 »
La même (édition simpl.), in-8° brochée. .	25 »
La même pour piano seul	25 »
La même — à 4 mains.	40 »
Ouverture-introduction pour piano . . .	2 »
La même, arrang. par H. de Bulow. . .	2 50
Introduction du 3me acte pour piano . .	1 »
Beyer, F. Répertoire des jeunes pianistes . .	1 75
— Bouquet de mélodies	2 »
Brunner, C. Trois transcriptions, chaque. .	1 75
De Bulow, Réunion des Maîtres Chanteurs. .	1 75
— Paraphrase sur le quintuor du 3e acte . .	1 75
Cramer, H. Potpourri pour piano . . .	2 »
— Marche pour piano	1 35
— Danse des apprentis, pour piano . . .	1 75
Jaell, A. Op.137. 2 transcriptions brillantes pour piano (Werbegesang-Preislied), chaque .	2 »
— Op. 148. Au foyer	2 »
Lassen, E. Deux transcriptions de salon, chaque	2 »
Leitert, Op. 26. Transcription	1 35
Raff, J. *Réminiscences* en 4 suites, chaque . .	2 »
Rupp, H. Chant de Walther	1 75
Beyer, F. Revue mélodique à 4 mains . .	2 »
De Bulow, H. La Réunion des Maîtres Chanteurs, Paraphrase à 4 mains . . .	2 »
Cramer, H. Potpourri à 4 mains . . .	3 »
— Marche à 4 mains	2 »
De Vilbac. Deux Illustrations à 4 mains,chaque	3 35
Wagner, R. Ouverture pour 2 pianos à 8 mains.	5 »
Goltermann. Chant de Walther pour violoncelle et piano	1 35
Gregoir et Leonard. Duo pour piano et violon.	4 »

Singelée, J.-B. Fantaisie brillante pour violon et piano . . . . 3 »
Wagner, R. Ouverture pour orchestre . . 7 »
Parties d'orchestre . . . . . 12 »
— La même pour harmonie militaire, par ABASS. 7 »
— Danse des apprentis et marche des Maîtres Chanteurs : Partition d'orchestre . . 7 50
Parties d'orchestre . . 22 50
Sas ny. Potpourri pour petit orchestre . . 9 »

PARSIFAL.

Partition pour piano et chant, in-4° brochée . 40 »
Heintz, A. Introduction pour piano . . . 2 »
Beyer, F. Répertoire des jeunes pianistes . 1 75
Cramer, H. Potpourri pour piano . . . 2 »
Gobbaerts, L. Transcription pour piano . . 2 »
Heintz, A. 3 Bouquets de mélodies, chaque. . 2 50
Rubinstein, J. 2 Tableaux mus. pr piano, chaque 2 50
— Les mêmes pour piano à 4 mains, chaque . 2 50

Brux. — Impr. Th. Lombaerts, rue Montagne des Aveugles, 7



